

Secolul 20



251-252

11-12

1981

Secolul 20



@Asociația Ziaristilor Independenți din România

PREZENTAREA ARTISTICĂ
GETA BRĂTESCU
REDACTOR RESPONSABIL DE NUMĂR
ANDREI BREZIANU

COPERTA:
HORIA BERNEA
«Natură Moartă»

Secolul 20



REVISTĂ DE SINTEZĂ

editată de Uniunea Scriitorilor
din Republica Socialistă România

LITERATURĂ UNIVERSALĂ — ARTE — DIALOGUL CULTURILOR

Colectiv redacțional

MAN MANILĂ, EUGEN SIMION, ION HOBANĂ, VASILE NICOLESCU,
STEFAN LUC BODINĂ, ALEXANDRU BACIU, GEO ȘERBAN, ANDREI BREZIANU

251-252

11-12 • 1981

SUMAR

O importantă distincție internațională
pentru literatura română

NICHITA STĂNESCU
PREMIUL DE POEZIE STRUGA

NICHITA STĂNESCU: *Ars poetica* • 7

NICHITA STĂNESCU: *Knots and Marks*, zece poeme inedite din ciclul
«Noduri și semne» în versiunea engleză a lui Andrei Brezianu; cu
desene de Sorin Dumitrescu • 9

Omagii și prequiri de IOVAN STREZOVSKI, IOVAN KOTESKI, GANE
TODOROVSKI, ANTE POPOVSKI, MIHAIL RENGIOV, TASKO SAROV,
TED HUGHES, ALASDAIR MACLEAN, MARTIN BOOTH

ARTUR LUNDKVIST: *Jocul imaginației și al cuvintelor*

EUGEN SIMION: *Cornul de melc*

MARIN MINCU: *Aventura dramatică a semnificativului*, • 17

Indice de difuzare • 21

Coordonate ale gândirii europene

LUDWIG WITTGENSTEIN

ANTON DUMITRIU: *Logică și paradox la Wittgenstein*, în versiune engleză • 25

ALEXANDRU SURDU: *Lecția lui Wittgenstein* • 32

NORMAN MALCOLM: *În climatul umanist de la Cambridge* • 38

G.H. Von WRIGHT: *Profilul unei personalități intelectuale*,

în românește de Adina Keneres-Romoșan • 42

LUDWIG WITTGENSTEIN: *Carnetele de note 1914—1916* (excerpte)

în românește de Sorin Vieru • 45

LUDWIG WITTGENSTEIN: *Tractatus logico-philosophicus* (fragmente),

în românește de Alexandru Surdu • 50

SORIN VIERU: *Convocarea tăcerii* • 68

De la istorie la contemporaneitate

PERIMETRU CULTURAL ENGLEZ

GRAHAM GREENE: *Maimuța lordului Rochester*, fragmente, în românește de Petre Solomon • 72

GEORGE STEINER: ... «O intensitate psihologică și socială aparte»... • 82

PETRE SOLOMON: *Spiritul unei epoci* • 85

JOYCE CARY: *O bucurie amară*, roman, fragmente, în românește de Liana Dobrescu • 88

DAN GRIGORESCU: *Joyce Cary sau «romanul ca adevăr»* • 108

ȘTEFAN LEMNY: *Anglia în memorialistica românească a secolului trecut* • 117

11 POETI BRITANICI

JOHN BIRTHWHISTLE, GEOFFREY HILL, MICHAEL SCHMIDT, PHILIP HOLMES, FRANK ORMSBY, DICK DAVIS, CRAIG RAINE, JAMES WAINWRIGHT, ROBERT WELLS, ANDREW WATERMAN, JOHN DIGBY, în românește de Madeleine Fortunesco și Petre Solomon • 121

PETER JAY: *Tendințe recente în poezia engleză*, în exclusivitate pentru *Secolul 20* • 133

HORIA BERNEA

Spiritualitate românească și audiență britanică — texte de PAUL OVERY, WILLIAM PACKER, TERENCE MULLALLY, JOHN McEWEN, WILLIAM VARLEY, PAUL NEAGU, în românește de Anca Cristofovici; cu un studiu de THEODOR ENESCU: *Transparența supremă a operei*, și 24 de reproduceri în culoare

ATELIERUL TRADUCERILOR

LEON D. LEVIȚCHI: *Dialog interior al traducătorului sau «Gîlceava teoreticianului cu practicianul»* • 137

ANDREI BREZIANU: *Un nou Eminescu în engleză* • 142

ÎN CIRCUITUL MARILOR VALORI

NORMAN SIMMS: *Mihail Sadoveanu — un Chaucer al României*, studiu despre *Hanu-Ancuței*, în românește de Ileana Verzea • 145

G. CĂLINESCU: *Elenismul briților*, eseu, în engleză de Radu R. Șerban • 155

RADU R. ȘERBAN: *Europeanismul lui G. Călinescu* • 160

MANUEL PEREZ DE AYALA: *Ulysse și spiritul englez*, în românește, cu o notă de Andrei Ionescu • 162

Rememorări

BARBARA HEPWORTH

BARBU BREZIANU: *O după-amiază de noiembrie în dialog cu BARBARA HEPWORTH*; cu numeroase reproduceri din opera sculptoritei engleze •

CADRAN

MIHAI ZAMFIR: *Byron la Dunăre* • 173

ELENA TACCIO: *Byron, itinerar italic* • 176

MIHAI MÎNDRA: «*Pădurea Ardenilor*» într-o regie de Andrei Șerban • 179

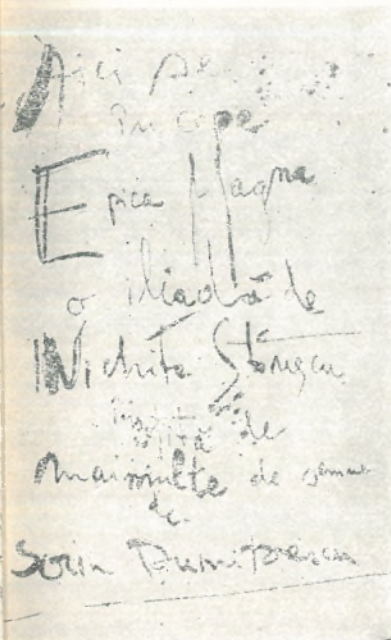
RADU LUPAN: *Un umanism activ: revista internațională ADAM*. • 181

THOMAS A. PERRY: *Traducând din Ion Barbu* • 184

IOANA IERONIM: *În jurul lui Ezra Pound* • 187

ȘTEFAN STOENESCU: *Un recital de poezie — "Romanian Poems" selected and translated by Dan Duțescu* • 189

O importantă distincție pentru literatura română



NICHITA STĂNESCU remiul STRUGA



NICHITA STĂNESCU

ARS POETICA

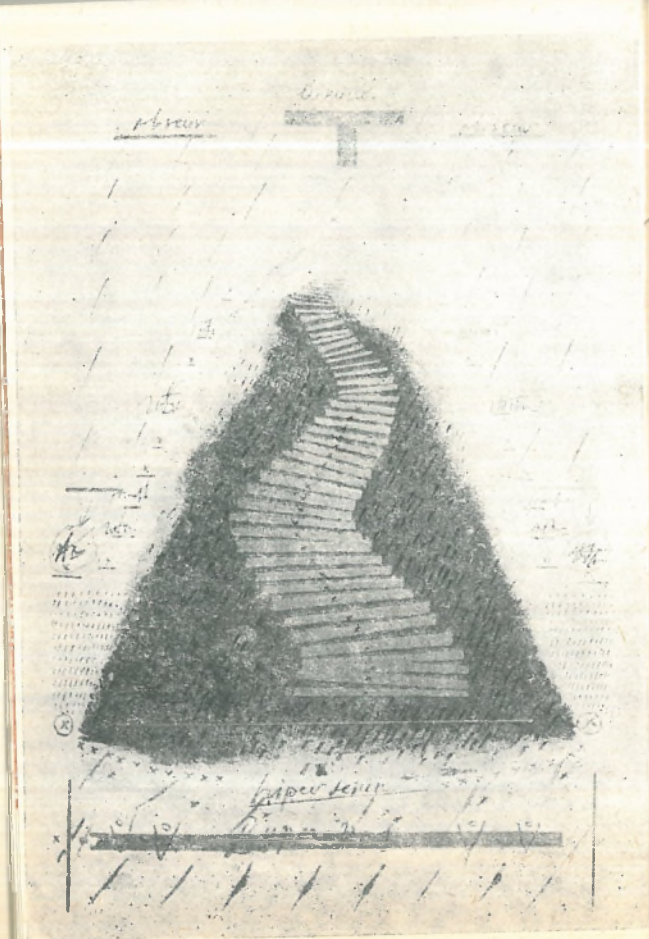
It is here, today, in this holy place—Saint Sophia's Cathedral—where we are moved to tears by the wound and bliss and blessing of happiness: for we feel enabled, truly and plainly, to pronounce in front of you all our poetic credo—, it is here and at this time that we shall begin by saying: to the greater glory of the *Golden Crown*, soon to be proclaimed a great Award bestowed, not on a person but on a bearer of the sentiments of the world, we do bend our head to allege: it is indeed beyond example in history that such a crown should adorn the brow of a lover of Poetry, not of a poet.

The same as our master, the unequalled Hokussai who used to sign his drawings: Hokusai, a man madly in love with the art of drawing—he who has ears to see and eyes to hear with should know—we sign our poems: Nichita Stănescu, a man madly in love with Poetry.

Poetry being, to our mind, a new frontier of the human spirit, our own critique of Poetry has less to do with the standpoint of the lionized literati production of brilliant propositions: ours is rather the homely standpoint of the country midwife who, while delivering a woman of a child in the open fields, will never give rise to the confusion of merits between her own craft and skill, and the miracle of childbirth. Our belief, indeed, is that there are no poets, but only skilled hands in the divine maieutic of Poetry, and that a most unfortunate confusion is that of anchoring anybody's hopes in the poet's own worth, not in the miracle of Poetry.

Fully aware that the vocable and the word are the materials of Poetry; that the vocable and the word are truly originators of peoples; that Poetry lies at the very bottom and origin of man—we shall be repeating ourselves, asserting once again at this time that the beauty of the human soul lies in the splendour and glory of such a new frontier.

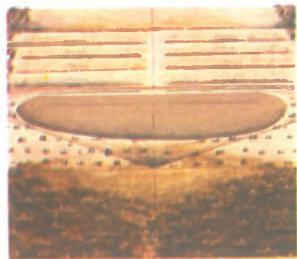
Translated by Andrei Brezianu



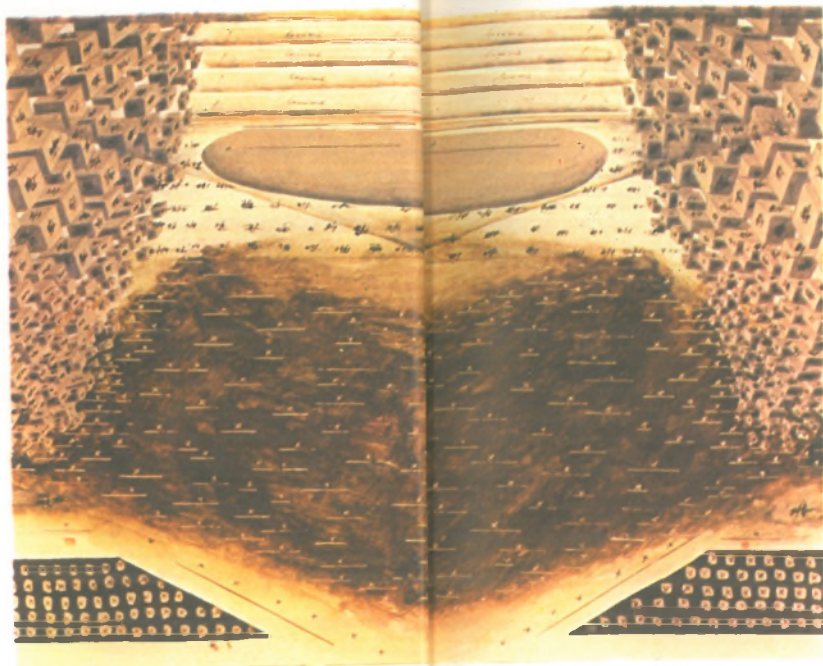
Comentarii plastice
de **SORIN DUMITRESCU**
la volumul **NODURI ȘI SEMNE**
de **NICHITA STĂNESCU**

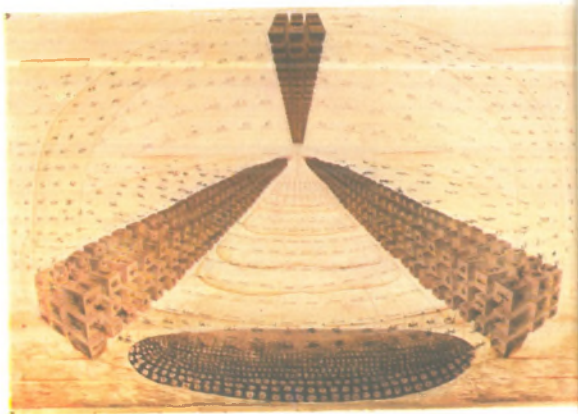
Astăzi, aici în catedrala Sfânta Sofia, unde sîntem fericiți pînă la nefericire de faptul că putem să spunem în mod adevărat și nebilblit credoul nostru poetic, ne întoarcem și zicem: de această dată, spre faima « Coroanei de aur » care se va vesti a fi fiind un mare premiu, nu decernat unui om ci unui purtător al sentimentelor lumii, ne înclinăm și spunem: e fără precedent, în istorie cînd o coroană laurează tîmplele unui iubitor de poezie iar nu ale unui poet.

Ca și maestrul nostru, marele desenator Hokusai, cel care semna desenele: Hokusai cel nebun după desen, aidoma lui, celui care are urechi să vadă și ochi să audă, și noi înșine semnăm poemele: Nichita Stănescu cel nebun după poezie.

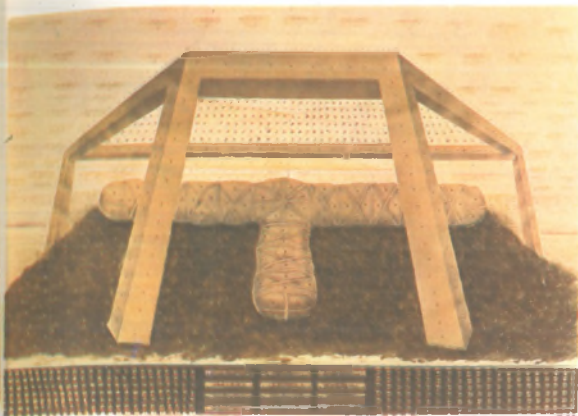


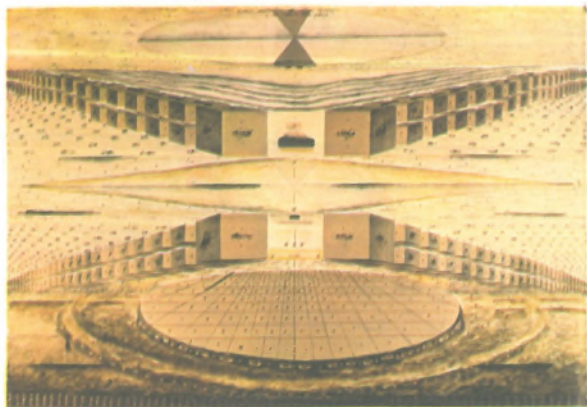
Critica poeziei — poezia fiind socotită după părerea noastră, ca o nouă frontieră a sufletului uman — noi nu o facem din punctul de vedere al vedetelor producătoare de fraze geniale, ci din punctul de vedere al moașei de țară, care, ajutînd țărancă pe cîmp să nască, nu dă loc confuziei de merit între meseria moașei și miracolul nașterii. Noi credem că nu există poeți, ci moașe ale poeziei și că este o tristă confuzie aceea care s-ar putea face sperînd în meritul poetului iar nu în miracolul poeziei.





De aici, din această catedrală a poeziei, știind prea bine că vorba, cuvântul, este materialul poeziei, că vorba, cuvântul are originea unei țări, iar poezia originea Omului, din nou ne repetăm spunându-vă că frumusețea sufletului uman este noua lui frontieră.





Tragedia neînțeleșului cuvîntului a atras după sine răzbunarea pum-
nului, a cuțitului și a glonțului.

Dacă toată umanitatea ar tăcea o singură secundă din gîndirea ei, arborii,
munții și stelele s-ar spulbera.

Măreția omului stă în aceea ce are în două feluri cuvîntul: într-o tînjire
spre frumos și o tînjire spre adevăr.

Între un posibil dialog al frumosului cu adevărul vedem noua frontieră
a sufletului uman, de aceea declarăm cu mîna pe inimă că omul încă există,
și că întreaga umanitate, ca niciodată în timp, își dorește secunde de
viață ca pe o avere personală.

NICHITA STĂNESCU
cuvinte la primirea premiului Struga

NICHITA STĂNESCU KNOTS AND MARKS

10 poeme inedite din ciclul

NODURI ȘI SEMNE

în versiunea engleză a lui

ANDREI BREZIANU

MARK

*Like a black bird on a white egg
here I am craving for you
like a white bird on a black egg
here I am craving for you
like no one on no thing
here I am craving for you
like one bereaved of all on nobody
here I am craving for you
white black, white black
how much I crave for you
broken bird and flying egg
God, how much I crave to see you !*

SEMN

*Ca o pasăre neagră pe un ou alb
așa stau și imi este dor de tine
ca o pasăre albă pe un ou negru
așa stau și imi este dor de tine
ca nimeni pe nimic
așa stau și imi este dor de tine
ca al nimănui pe nimeni
așa stau și imi este dor de tine
Alb negru, alb negru
ce dor imi este de tine
pasăre spartă și ou zburător
doamne, ce dor poate să imi fie de tine !*

KNOT

Please note that I can kill
that with my heel I can crush the sweet head
of the rising halcyon star
that made me a painter I

Please note — there is no mercy in me:
I plainly blend my blood with the plane trees!
I tell you all this in a hurry!
See what you do!

NOD

la cunoştinţă că pot ucide
că pot zdrobi cu călcăiul capul suav
al stelei răsărind şi placide
din pricina căreia am devenit zugrav!

la cunoştinţă că nu am milă în mine
că singele meu mi-l amestec cu mestecenii!
Grabnic şi-aduc la cunoştinţă toate acestea!
Vezi ce faci!

MARK

I shall never know
when I was alive,
why life happened; all sunk into oblivion
like light forgotten by the pupil of a blown-out eye.
I am still holding in my hand a fragment
of this jug that used to hold wine: the very wine I drank;
its clay here is my hand.
I see a sea eagle
or else
I may be seen by it:
it may be seeing a sea eagle.

SEMN

N-am să ştiu niciodată
cînd am trăit,
de ce am trăit am să uit
cum uită ochiul spart, lumina.
Ţin încă în mîna un ciob de amforă
al cărei vin l-am băut chiar eu
şi al cărui lut e chiar mîna mea.
Văd un vulture marin,
dar poate
că eu sunt văzut de el, —
poate că el vede un vultur marin.

KNOT

He was a single eye all over
a single mouth all round
a single chest all over
a single brow all round.

He was accursed
by Fate accursed he was.
Under his single rib two hearts were, beating
two hearts, two hearts, two hearts
two hearts, two hearts, two hearts...

NOD

El era un singur ochi peste tot
o singură gură de jur împrejur
un singur piept peste tot
o singură frunte de jur împrejur.

El era blestemat
de Fatum era blestemat.
Sub coasta unică avea două inimi
două inimi, două inimi, două inimi
două inimi, două inimi, două inimi...

MARK

Poor wretch, you feel
you could tear off my right arm from its shoulder? !
It's my own mother who has sentenced me to death!
Poor wretch, you think
you could allure me to wisdom? !
It's my own mother who has sentenced me to death!
Poor wretch, you believe
you could make me happy? !
It's my own mother who has sentenced me to death!

SEMN

Nenarocitul, tu crezi
că poţi să-mi rupi din umăr braţul drept? !
E mama mea care m-a condamnat la moarte!
Nenarocitul, tu crezi
că poţi să faci din mine-un înţelept!
E mama mea care m-a condamnat la moarte!
Nenarocitul, tu crezi
că fericit mă poţi tu face? !
E mama mea care m-a condamnat la moarte!

KNOT

Short of tears, my eyes were weeping
eyes —
my orbits brought forth eyes without interruption
to soothe me, if soothed I could be.

Ah, my hands, I cried
don't shed hands any more !

Ah, my body, I cried
don't shed bodies any more !

Ah, my life, I cried
don't shed life any more !

I shrouded myself:
from under the shroud
eyes, hands, bodies, life and all
kept tumbling down in a huddle.

NOD

Ochii mei nu mai plingeau cu lacrimi
ci cu ochi, —
orbitale mele nășteau întruna ochi, —
ca să mă liniștesc, de-aș putea să mă liniștesc.

Ah, am strigat
voi, mîinile mele,
nu mai plingeți cu miini !

Ah ! am strigat,
trupul meu, nu mai plinge cu trupuri !

Ah, am strigat,
viața mea, tu nu mai plinge cu viață !

M-am acoperit
dar de sub lîntoliu
se rastogoleau de-a valma
ochi, miini, trupuri, viață.

MARK

The angel had passed away
but I failed to clutch him in my arms;
he had turned aqueous, then slipped through my fingers:
he soaked my knee
and washed my feet

— my running limbs —
with his way of thus
melting away
and leaving me all alone,
and running for ever.

SEMN

Murisa ingerul
dar nu l-am putut ține în brațe,
se făcuse de apă și mi-a curs printre degete,
mi-a umezit genunchiul
și mi-a spălat picioarele
cele cu care alerg
cu felul lui de a se duce
și de a mă lăsa singur
și în veșnică alergare.

MARK

The fleet had sunk,
long oars were floating adrift,
the aquatic animals had scattered,
believing that a star had fallen.

The eggs laid by the shore
under the sheen of the waves
were at a loss for their fathers.

Like the tail of a black comet,
the shadow of the argosy
long oars
was cozing them with death.

SEMN

Flota se scufundase,
lopetile lungi pluteau pe valuri,
animalele marine se risipiseră,
crezînd că a căzut o stea.

Ouăle depuse lângă țarm
sub luciul apei
nu-și mai găseau tații.

Ca o coadă de cometă neagră
umbra lopetilor lungi
de galeră
le asuda cu moarte.

KNOT

I was shoving along through the snow, benumbed by cold,
when all of a sudden I seemed to hear her cry in my footsteps:
"Take me along, take me along with you" — she begged —,
"my hindlegs
are cruelly caught in the trap:
take me along, take me along with you" — she asked.

Benumbed by cold I was working my way through the snow
and didn't care a rap,
the silverly fox in the trap began to stretch out:
"Take me along, take me along with you" — she asked.
I didn't care a rap,
pushing my way through the snow,
soulless and twigless;
a silverly dawn was heaving in sight:
the silverly fox stretched out from the trap
a rope in my footsteps;
it had started to snow, her wailing however was still in my ears,
begging and begging to take her along.

Benumbed by cold, I was shoving along through the snow that kept falling;
the silverly fox in the trap strained more to catch up with my pace,
like a beam of the ice in my wake:
"Take me along, take me along with you" — she moaned —,
"her hindlegs locked up in the fetters",
spun out she was now and bowed like the line of the sky,
like a beam of the frost in the snow that kept falling,
on my heels all the time yet never to reach them:
"Take me, take me along, take me along with you!" — she wailed.

So dead with cold I was shoving my way through the snows:
and the fall was so heavy
that I had no more use for my eyes.

NOD

Mergeam prin zăpadă înfrigurat
cînd deodată am auzit-o strigîndu-mă dinapoi mea:
« Ia-mă cu tine, ia-mă cu tine, ea m-a rugat,
cele două picioare din spate
în laț greu îmi sunt ferecate.
Ia-mă cu tine, ia-mă cu tine », mi-a zis.

Mergeam înfrigurat și nici că-mi păsa,
vulpea argintie din laț spre mine se lungea.
« Ia-mă cu tine, ia-mă cu tine », mi se ruga,
mie nici că-mi păsa,
înfrigurat prin zăpadă mergeam
fără de suflet în mine și fără de ram,
se albea argintiu spre dimineață,

vulpea prinsă în laț-se lungea ca o frînghie în spatele meu;
începuse să ningă, dar tot o mai auzeam
cum mă ruga s-o iau cu mine.

Mergeam înfrigurat prin zăpadă și mă ningeă,
vulpea argintie în spatele meu se lungea,
ca o rază a frigului se făcea,
« Ia-mă cu tine, ia-mă cu tine », scîncea
cît un orizont de lungă și de curbată se făcuse ea,
vulpea argintie cu picioarele de pe urmă în laț,
ca o rază rece a fulgilor de nea,
din urmă mă ajungea și nu mă ajungea,
« Ia-mă, ia-mă cu tine, ia-mă, ia-mă cu tine ! »
Mă înfrigurasem de tot și mergeam prin zăpadă
și ningeă atîta de des
încît de vedere nu mai aveam nevoie.

MARK

As someone staring at the mountains weeping,
as someone reading a thought in the waste,
as if the departed were running,
as if yesterday were soon to come:

here I am, pale and gloomy, an uprise of smoke.

SEMN

Ca și cum ai vedea munții plîngînd,
ca și cum ai cîti în deșerturi un gînd,
ca și cum ai fi mort și totuși alergînd,
ca și cum ieri ar fi în curînd,

astfel stau palid și trist, fumegînd.

TUPPENPÅBERGET

Ur "Ofullkomliga verk"

av Nichita Stănescu

DE FYRA GRUNDLÄGGANDE SAMMANHANGEN

utlägnad Constantin Chihiță

Plötsligt, nedbruten av trötthet, mångdubblar sig
Sisyfos och blir mindre i oräknelighet.
Två utslätade människovingar,
den ena klistrad på den andra
och i förminskning
prydda de Sisyfos kropp,
nedfallen av trötthet mellan speglarna.

STILB

scrittura

TESTI TESTI TESTI

la dimensione lirica: nichita stănescu

presentato e tradotto da Smaranda Bratu S

Autore di un importante numero di volumi di poesia, in parte già tradotti in più lingue, laureato con vari premi letterari tra cui il premio internazionale "Herder" (1975) Nichita Stănescu (n. 1933) è ormai una personalità di prim'ordine della lirica romena contemporanea. Come tutta la poesia del Novecento, anche quella di Nichita Stănescu è, in sostanza, una poesia sulla poesia, ricca, sia dal primo volume, *Il senso dell'amore* (del 1960) - anno che es-

mano imponderabili, finché diventeranno meri segni e, mentre il mondo gli apparirà sempre più come un libro ininterrotto, pieno di acrologici, il poeta si sentirà sia in possesso di una forza demagogica - quando la poesia sarà vista come luce che innalza la materia, riportandola alla sua condizione originaria, di segno - sia sconfitto nel suo sforzo di significare e di captare il significato. Nella prima delle due ipotesi, i poemi di Nichita Stănescu

Se cercassimo il tratto unitario della di Nichita Stănescu, ci troveremmo nella situazione paradossale di chi, dividendo nella stessa diversità forme immaginative con la quale il poeta bra voler dire che se il mondo ha un senso, esso non si rivela se non nella nostra successione delle ipotesi del suo poetico. È proprio tale caratteristica conferita al poeta un posto emblematico nella più alta poesia romena del sig-

OMAGGI

Onoarea de a corda, în acest an, marele premiu al Festivalului Internațional de la Struga poetului român Nichita Stănescu este onoarea literaturii macedonene și iugoslave făcută literaturii române. Am putea spune că am onorat, onorându-ne. Marile nume de poeți care au obținut până acum Cununa de aur pot spune totul despre acest cosmos poetic în care strălucește, prin Nichita Stănescu, literatura română.

IOVAN STREZOVSKI (poet, prozator,
directorul Festivalului Internațional
de poezie de la Struga)

E cunoscut faptul că literatura română ocupă unul din locurile de frunte ale literaturii europene și mondiale și, nu întâmplător, printre numele de vîrf ale poeziei lumii se numără acela al lui Nichita Stănescu.

Cred că Nichita Stănescu e un nume care și construiește mozaicul operei sale poetice nu numai din elemente profund românești, naționale, ci și din tot ceea ce e mai nou și mai fericit în poezia contemporană a lumii.

IOVAN KOTESKI (poet, președintele
Festivalului Internațional de la Struga)

Nichita Stănescu e aedul care a binemeritat « trofeul » Cununa de aur, cel mai mare premiu de poezie care se acordă astăzi în lume. Din păcate festivalul de la Struga decernează un unic premiu, deși l-ar merita cel puțin încă 20 de poeți români. Sînt mîndru că am contribuit, cu modestele mele puteri, la drumul acestei Cununi de aur, spre fruntea poeziei românești.

GANE TODOROVSKI (academician, poet, critic)

many stars

Friday July 1 1934

Two places, Norfolk Glenview
Leah from Broomfield and M. H.
Arling from the 1-10, skating
at a reception in London after
she is back this year's Party.
International festival.

Party International 71 be-
gin today in London's Queen
Elizabeth Hall and continues for
several days with various in-
terests, including Mrs. Aubrey
will take part.

Mr. Newman is the first
Minister to go to attend a
Party International festival.
Another national first this year
will be Tadewak Buzwick from
Poland.

Reflections
POETRY INTERNATIONAL

Paddy Kitchen

On an A-1, in the first reading in the Foreign Operational Training programme, the test passed through with a minimum underground value, where there are the most dangerous fully.

But I was part of the mental scene in the idea of poetry, in the pursuit of achieving it, so I don't feel the need of such a buildup for myself. At times, but poetry by seven different writers, speaking in four different languages, is a difficult event to make a faithful response to. I just take the time to be a by-stander, to be a witness, to be a participant.

The Green Ekadashi fast is such a wise plan to be on, and the scriptures and programs are a public service that many are glad to have, thus the movement preceding the reading, the bangasudra. Incidentally, the bangasudra shows why you can be advised to eat anything you want, it was free because it carried so much advertising and since it is virtually a book.

with translations of poems by the leading foreign-language participants, this was a real achievement. It is always pleasing to receive an unexpected present.

Of the seven photos showing the morning, the one that truly captures the last Buddha's moment of Ramana, with a light, philosophical sequence of poems that were translated. As the English poetry was first in translation, so the last had some sort of the meaning, while the poems were delivered by the author. Although I do not understand a word of Ramana's language had a completely new meaning, which exactly needed with the view of the translation we had just heard.

Patricia Gaudin, one of the audience's vocalizers of the praise, read the tribute and pointed out that there were moments when I wished they had read Denise Levertov's and W.H. Auden's poems, as well as the authors themselves. Unless one is a devotee of a writer, their doing naive reading is bound to sometimes prevent one from recognizing the poetry quite clearly. Since the majority of the audience was not familiar with Auden's work, when I read the poem, I was sure where it came to her full-length Vietnam poem. Miss Levertov measured her response and said off the porch in rather a humor-proble-

do, however, enjoy a preferential reading status using the multiphase property, and /i/ is either lax or obstruent-midline.

The indie sound poem seemed easier to experiment with than to poetry. The audience were obviously delighted to have an opportunity to laugh and indeed Dr Jandl is very witty and amusing but to me it was rather like the piping sequences in the current production of *A Midsummer Night's Dream*—clever, but somewhat beside the point. And poetry has a thousand points not just one. And if Dr Jandl can make people laugh with his clever punning and poems, why not

Taddeo M. Jr. is the commercial Polish poet. He, after all, confirms that I had not been wrong about the hollyhocks. In a brief eulogium to young poets, he said:

Be moved by a promise
in orange butterfly
... Name you with some to believe
in beauty
... moved you will come to believe in

The two Israeli poets, Haim Be'er and I Carmi, were also lyrical in a personal, unadulterated way. But none of the imagery I see these three poets survived the language and environment I flourish quite as well as Yehoshua's compelling, abstract ones.

Peter J. J.
GENERAL PRESS CUTTING
ASSOCIATION LTD
20 CHANCERY LANE, LONDON WC2

**TIMES EDUCATIONAL
SUPPLEMENT**

30 JUL 1971

Nichita Stănescu Cîrăboto na vreme

BELGRADUL
ÎN CINCI
PRIETENI



Beograd u pet
prijatelja

Viziorgona
Nichita Stănescu versei
zilágyi Domokos átültetésében



НИКИТА
СТАЕСКУ
НІКІТА
СТАЕСКУ
НІКІТА
СТАЕСКУ

11 ELEGII
ELEGII

НЕРЕЧІ

Nichita
Stănescu
versei

Nichita
Stănescu:
Prolemias
död och
uppståndelse

STANJE
POEZIJE

STANJE
POEZIJE

Nichita
Stănescu

Nek
nav
cits

ELEGII

NICHITA STĂNESCU
UNFINISHED WORK

Nichita
Stănescu:
Kampen
ellan mäktor
li terklichkeit

NICHITA STĂNESCU
unfinished
work

NICHITA STĂNESCU
S ÎN CINCI
PRIETENI

ELLEN
STĂNESCU
ELLEN
STĂNESCU

ELLEN
STĂNESCU

Difuziunea unui mesaj
poetic

Modern Poetry in Translation 9

Ivan Drach
Nichita Stănescu
Wesley Kordinsky



Josef Hrubý
Tamas St. Jaky
Vargany Zanyatin
Yakov Bynoz

Premiul Struga: ecouri din presa jugoslavă →

да „књижевну реч“ теорије
Никита Станеску

„не
постоје
песници,
постоји
поезија“



Румунски поет Никита Станеску, познат италијанским поетима и књижевницима, Станеску је још једном изјавио да постоје поезија, а не поетски. Овај став је изјавио у једном од својих интервјуа, у којима је изјавио да постоје поезија, а не поетски. Овај став је изјавио у једном од својих интервјуа, у којима је изјавио да постоје поезија, а не поетски.

КОНСТАНЦА, септембар

Ја сам осудом на смрт, али сам још живио са поезијом. Ја сам осудом на смрт, али сам још живио са поезијом. Ја сам осудом на смрт, али сам још живио са поезијом.

Тако о себи још једном, у једном од својих интервјуа, изјавио је Никита Станеску. Овај став је изјавио у једном од својих интервјуа, у којима је изјавио да постоје поезија, а не поетски.

Никита Станеску је још једном изјавио да постоје поезија, а не поетски. Овај став је изјавио у једном од својих интервјуа, у којима је изјавио да постоје поезија, а не поетски.

Никита Станеску је још једном изјавио да постоје поезија, а не поетски. Овај став је изјавио у једном од својих интервјуа, у којима је изјавио да постоје поезија, а не поетски.

Никита Станеску је још једном изјавио да постоје поезија, а не поетски. Овај став је изјавио у једном од својих интервјуа, у којима је изјавио да постоје поезија, а не поетски.

Никита Станеску је још једном изјавио да постоје поезија, а не поетски. Овај став је изјавио у једном од својих интервјуа, у којима је изјавио да постоје поезија, а не поетски.

Овај став је изјавио у једном од својих интервјуа, у којима је изјавио да постоје поезија, а не поетски. Овај став је изјавио у једном од својих интервјуа, у којима је изјавио да постоје поезија, а не поетски.

Овај став је изјавио у једном од својих интервјуа, у којима је изјавио да постоје поезија, а не поетски. Овај став је изјавио у једном од својих интервјуа, у којима је изјавио да постоје поезија, а не поетски.

Овај став је изјавио у једном од својих интервјуа, у којима је изјавио да постоје поезија, а не поетски. Овај став је изјавио у једном од својих интервјуа, у којима је изјавио да постоје поезија, а не поетски.

Овај став је изјавио у једном од својих интервјуа, у којима је изјавио да постоје поезија, а не поетски. Овај став је изјавио у једном од својих интервјуа, у којима је изјавио да постоје поезија, а не поетски.

Овај став је изјавио у једном од својих интервјуа, у којима је изјавио да постоје поезија, а не поетски. Овај став је изјавио у једном од својих интервјуа, у којима је изјавио да постоје поезија, а не поетски.

Овај став је изјавио у једном од својих интервјуа, у којима је изјавио да постоје поезија, а не поетски. Овај став је изјавио у једном од својих интервјуа, у којима је изјавио да постоје поезија, а не поетски.

Овај став је изјавио у једном од својих интервјуа, у којима је изјавио да постоје поезија, а не поетски. Овај став је изјавио у једном од својих интервјуа, у којима је изјавио да постоје поезија, а не поетски.

Овај став је изјавио у једном од својих интервјуа, у којима је изјавио да постоје поезија, а не поетски. Овај став је изјавио у једном од својих интервјуа, у којима је изјавио да постоје поезија, а не поетски.

НИКИТА СТАНЕСКУ, ПЕСНИК (РУМУНИЈА) Све подлеже менама

— Све што је ново стари, а оно што је старо то је и неупотребљиво. Само је престао да постоји. Свејеременија је нове ствари у светској поезији, предочавајући и Шекспир, каже један од најинтереснијих савремених румунских есејиста и естетичара

ДОБИЈЕЛА НАГРАДУ ЗА ЛАТЕН ВЕРИТЕТ НА СТРАШНИМ ВЕРИТЕТ НА ПОДСТАВА

ДОБИТНИК Никита Станеску

• СТАНЕСКУ Е ЧЕЛНИК ОД МАЈНОСТАТИТЕ ПОДСТАВА ПОЕТИ — ЈОВАН ПОЕТИКА ПРОБЛЕМ, ПОДСТАВА ЗА ПРЕСТАВАЊА НА СВЕШТО НА СТРАШНИМ ВЕРИТЕТ НА ПОДСТАВА

Савремена румунска поезија Никита Станеску је једна од најинтереснијих и најзначајнијих. Овај став је изјавио у једном од својих интервјуа, у којима је изјавио да постоје поезија, а не поетски.



Познатији поет Никита Станеску

Никита Станеску је још једном изјавио да постоје поезија, а не поетски. Овај став је изјавио у једном од својих интервјуа, у којима је изјавио да постоје поезија, а не поетски.

КАКО ЈЕ ПЛАТОН МРТАВ — ТРАЖИЛИ ДОСИ ОСТАТИ

Овај став је изјавио у једном од својих интервјуа, у којима је изјавио да постоје поезија, а не поетски. Овај став је изјавио у једном од својих интервјуа, у којима је изјавио да постоје поезија, а не поетски.

ПЛАТАНИ ОД
ПОДСТАВА

Nichita Stănescu se singularizează în poezia românească, prin minunea talentului său, prin puterea magică de a da poeziei o construcție polivalentă în care reflecția și metafora (în sens larg) se coagulează într-un tot. Registrul său de simboluri este atât de bogat, încât sensurile, înțelesurile, capacitatea de absorbție a nuanțelor, îl înscriu atât în sfera poeziei europene de meditație cît și în largo sferă — fîpăt tragic — a unui «suprarealism» antic și mitologic.

ANTE POPOVSKI (poet, directorul studioului de filme «Vardar-Film»)

Cunosc poezia lui Nichita Stănescu încă de acum 10—15 ani, prin traduceriile lui Puslojić și Taško Sarov, prin eforturile tiranice, de a mi-l face mai apropiat, ale lui Dumitru M. Ion. Astăzi mulțumirea mea sufletească e cu atât mai mare cu cît poezia lui Nichita poate fi citită, ținută în mîna sub forma îngerească a unei cărți, de către orice macedonean. Orice clipă de întîlnire cu poezia lui Stănescu o fost și rămîne pentru mine un prilej de sărbătoare.

Cununa de aur '82 se află în mîinile curate ale lui Nichita Stănescu: îi doresc sănătate și la bună-vedere la Struga.

MIHAIL RENGIOV (poet)

Nichita Stănescu este prin excelență un glas al autenticității în poezia de azi. Aș spune: el este poet al poezilor. Împune, în poezia sa atât de personală, gîndirea analitică, gîndire care lăstărește în inimă ideea de om. Stănescu se mișcă sigur, cu siguranța aceea de mare maestru, între fulgurația lirică și contemplația filozofică, reușind totdeauna să unească într-un desăvîrșit expozeu poetic conceptele: urît și frumos.

TAŠKO SAROV (poet, traducător)

Impresii consemnate și traduse de DUMITRU M. ION și CAROLINA ILICA

Jocul imaginației și al cuvintelor

Nichita Stănescu este unul dintre cei mai complexi și mai proteizi poeți români contemporani. De asemenea, criticii țin să evidențieze natura specifică a raportului său față de limbă. Este adevărat că orice poet autentic își are modul propriu de mînuire a limbii. În termeni radicali, poezia poate fi descrisă drept o maltratare a limbii. Poetul nu folosește cuvintele în înțelesul lor obișnuit. Prin continuitatea lor le modifică, mai mult sau mai puțin, conținutul.

Devierile de la formele uzuale ale limbii variază în creația poetică de la cele aproape imperceptibile pînă la cele extrem de frapante. În primul caz, am putea spune că imaginația joacă un rol mai important decît întrebuințarea cuvintelor. În cel de-al doilea caz, cuvintele și limba primează asupra imaginației. Evident că Stănescu aparține celei de-a doua categorii de poeți, dar nu în mod univoc, așa cum a fost adesea caracterizat. Imaginația este în permanență palpabilă, ieșind puternic în evidență, deși e determinată și elaborată în cel mai înalt grad de mînuirea cuvintelor. Eu cred că este inutil să încercăm o delimitare între ceea ce este imaginație și ceea ce este artă a cuvîntului, dacă nu chiar joc al cuvintelor la Stănescu. (. . .)

Cuvintele se manifestă ca materie, în timp ce materia se întrupează în cuvînt, obiectele și descrierile lor se substituie unele altora, se întrepatrund. Orice se poate întîmpla și se întîmplă în interiorul limbii, în relațiile dintre cuvinte, dar același lucru se întîmplă concomitent în realitatea imediată, între senzațiile pe care le evocă limba.

Libertatea cuvintelor duce la libertatea lucrurilor: poezia este un proces eliberator. «Sunetele au urechi de iepure și ciine, / sunetele sînt pur și simplu iepuri și cîini.» (. . .)

Committed to life

By Alasdair Maclean

NICHOLA STANESCU:
The Still Unhappy About the Dead
Translated by Peter Levi and...

"Una din cele mai inconfundabile poezice ale
europiei de rasarit; cu siguranta sa ocupe,
in timp, un rol la fel de important ca si vocile
lui Vasko Popa si Iannis Ritsos.

Begin Booth, Tribune

...the first substantial
...in the history of
...the first and made
...the impression here at the
...the many other European
...the first and made
...the impression here at the
...the many other European
...the first and made
...the impression here at the
...the many other European

I liked those of Anne Rice...
...the first and made
...the impression here at the
...the many other European
...the first and made
...the impression here at the
...the many other European

...the first and made
...the impression here at the
...the many other European
...the first and made
...the impression here at the
...the many other European

во • Квалитет • Критика

СТРАНА 8. MAI 1981. 12.

РУМУНСКЕ ТЕМЕ

Машинерија речи и неречи

(Уз директне pesmi „Стане поет“ Никите Станеску, издана „Реч и миса“)

„Un poet impresionant... Prin aplicarea gindirii si
de literaturii sale, prin devotamentul sa, nu numai sa
da sa ințelegem ca o parte din poezia engleza
contemporana suna altfel.“

Alasdair Maclean, TLS

Pravo na vreme

У првом изданом изданију „Реч и миса“ (1980), Београд: Свет

...the first and made
...the impression here at the
...the many other European
...the first and made
...the impression here at the
...the many other European

Ted Hughes

...the first and made
...the impression here at the
...the many other European
...the first and made
...the impression here at the
...the many other European

Петру Крдо

Obiectele-cuvinte capătă substanță, depășind orice granițe. Apa zboară, corpurile solide plutesc, focul se evaporă. Timpul se metamorfozează în substanță solidă, în timp ce spațiul dispare. (...)

În cazul operei lui Stănescu ajungi să călătorești printr-un labirint care se află în continuă transpunere, prin inversarea și răsturnarea tuturor direcțiilor și punctelor de reper, o mișcare circulară evazivă în care totul se estompează, treptat, ca ecou sau ca imagine deformată. Ceea ce ne duce cu gândul la empirica expresivitate contorsionată a dezintegrării, la Paul Celan, sau la aparentele simplificări infantile ale unor viziuni complexe, la Paul Klee.

Este o nouă metodă poetică care poartă amprenta distinctă a lui Stănescu, al cărui efort constant de a învinge un stil perimat îi conferă o mare intensitate.

Cornul de melc

Am întâlnit de mai multe ori în poezia și în însemnările despre poezie ale lui Nichita Stănescu sintagma reprodusă în titlul articolului de față. Este desigur, un simbol care vrea să sugereze existența fragilității a poeziei și condiția însăși a poetului printre făpturile universului. E suficient o adiere de vânt, o vagă presimțire a primejdiei ca delicatul telescop al melcului să se retragă în cochilia protectoare. Cât de protectoare? Poezia este o asemenea deschidere spre lumea plină de primejdii necunoscute și, tot astfel, o retragere rapidă, înspăimântată din fața invizibilului obstacol.

Citind poemele lui Nichita Stănescu, n-am impresia, ce curios, de fragilitate. Ieșirile și retragerile poetului dau mai degrabă sentimentul de forță și joc al forței, îndoilele ca și izbânzile sînt exprimate cu o mare siguranță a limbajului. Nu apare în versuri acea senzație de neputință și istovire pe care o aflăm la alți poeți, înspăimîntați, înainte de orice, de ambiguitățile limbajului. Pe Nichita Stănescu limbajul îi slujește bine, cuvintele vin ușor în propoziție: ușor și strălucitor.

Am aflat că de cîtva timp poetul își dictează versurile. Scriitura se golește, astfel, de unul din sensurile ei tradiționale. Cuvîntul este numai rostit, versul este proiecția unei imaginații care își refuză îspășirea scriiturii. Cum vom putea întocmi, în acest caz, ergografia poetului care gîndește și spune fără să privească abisurile foii albe? Un paradox (încă unul) pe care Nichita Stănescu îl aruncă în fața următorilor lui, interpreții poeziei. Un paradox în care el însuși intră, ca și atunci cînd spune că poezia folosește cuvintele « din desperare », și că, în fapt, poezia se face cu necuvinte. Dar pentru a exprima ideea necuvîntului și a uzurpa arta cuvîntului în poezie, Nichita Stănescu folosește cuvinte foarte iscusite. De altfel, în altă parte, el avertizează: « cuvîntul este locul existenței » și « există un sentiment al cuvîntului » ... Și dacă este așa, atunci putem spune că existența necuvîntului este în cuvînt, că nimic nu există, în poezie, în afara cuvîntului.

(Din prefețele la volumele *Elegii* și *Laus Ptolemaei*, apărute la Stockholm, în editura René Coeckelsbergh, (traducere suedeză de Pierre Zekeli), în 1975 respectiv 1977.

Deschid la împlinire volumul Opere imperfecte și ochii îmi cad pe un scurt poem de dragoste (Evocare), construit pe ideea inefabilului feminin. O temă veche, dar ce mișcare a imaginației, ce suprapuneri de cîmpuri semantice! Citez din delicata poemă: « Ea era frumoasă ca umbra unei idei, — / a pielea de capil mirosea spinarea ei, / a piatră proaspăt spartă / a strigăt dintr-o limbă moartă. / Ea nu avea greutate, ca respirația. / Rîzînd și plîndînd cu lacrimi mari / era sărată ca sarea / slăvită de barbari. / Ea era frumoasă ca umbra unui gînd /. Între ape, numai era pămînt »...

Totul se învîrte aici în jurul sugestiei de neasemuire, de unicitate în lumea fenomenală, de grație și forță de irradiație. Un petrarchism pe care Nichita Stănescu îl încarcă de grele și misterioase semne: miros de piatră spartă, strigăt într-o limbă moartă, pămînt singuratic în imensitatea apelor... Un unic simbol, în fond, și nu dintre acelea ce deschid porțile universului. Peste ei se prăvale însă o imaginație dedată cu toate vicisugurile. Ea poartă ideea poetică de la năpraznicele oșpețe barbare la incredibila imaterialitate a umbrei care însoțește gîndul. Uluit te întrebi despre ce este vorba, în fapt, în versurile care trec atît de imprevizibil de la un univers la altul? De femeia frumoasă ca umbra unui gînd, desigur, dar pe neobservate poemul petrarchizant a devenit altceva: o imagine a singurătății începuturilor, o biblică naștere din imensitatea oceanului. Petrecerea cu suavități s-a transformat într-o meditație tulburată de miracolele existenței. În scurta lui aventură cornul melcului a observat cerul gravid de stele.

NICHITA STĂNESCU

și aventura dramatică a semnificativului

În poezia experimentală ce se scrie astăzi în lume, practica semnificativă devine tot mai mult o modalitate de autonegație a discursului poetic. În sistemul de semne autonome ale literaturii această direcție poate avea urmări dintre cele mai grave, căci din punct de vedere cultural situația creată e un indiciu alarmant despre teritoriul tot mai abstract spre care se îndreaptă genul poetic. Autonomizarea nelimitată a semnificativului, realizată firesc odată cu revoluția semiotică, a dus la cele mai profunde mutații în limbajul poetic din cîte a traversat epoca modernă. Dacă asemenea transformări radicale caracterizează astăzi mișcarea poetică europeană, nici poezia română contemporană nu rămîne străină unor asemenea tendințe, sincronizînd, cum era de așteptat, cu efervescența mutațiilor din alte pări. Astfel, opera lui Nichita Stănescu edifică asupra încercărilor dramatice de schimbare și de ruptură în interiorul poeticului, autorul *Elegiilor* fiind cel mai sincron poet român cu evoluția continentală a căutărilor în acest domeniu. Izolarea treptată a poetului de critica anterioară și singularizarea între confracți vin tocmai din această distanțare tot mai avansată între un mod experimental de a face poezia, asumat pînă în ultimele sale consecințe, și o apercepție teoretică comună, care refuză salturile cînd nu sînt repetabile imediat sau cînd nu sînt explicabile în conformitate cu logica tradițională a discursului poetic.

În diversele etape ale poeziei sale, deși impresia de unitar nu lipsește, Nichita Stănescu a fost atent la schimbările de perspectivă « teoretică » în conceperea actului poetic și, influențat de la început mai mult de suprarrealism, a experimentat mai ales asupra semnificativului. Noțiunile cele mai abstracte sînt introduse în poezie cu o nonșalanță firească, verbul fiind unicul vehicul al stărilor poetice. Traversînd o infinitate de spații, poetul dă iluzia ubicuității, locuind simultan și oul și sfera,

lăudându-i și certându-i în același fel pe Galilei ca și pe Ptolomeu. Încă din primele volume publicate se constată însă că propensiunea principală a lui Nichita Stănescu merge spre schimbarea limbajului ca sistem autarhic de semne poetice. El vrea să dinamiteze liremele tradiționale folosind o tehnică inventată de moderni; aceea a *necuvintelor*. «Necuvîntul» ar reprezenta în fapt chiar verbul creator, reinvenția realității prin numire negativă pentru a capta starea originară, poetică în sine, a obiectelor. Prin *Elegii*, *Epica Magna* și *Operele imperfecte* Nichita Stănescu rostește cel mai profund discurs poetic al său, unul din cele mai grave ale epocii, punînd la încercare în mod decisiv materialul concret al poeziei, adică însuși cuvîntul. Ceea ce era înainte doar joc sau improvizație lirică, se umple acum de o tensiune încordată, tragică. Teme, motive, metafore, cuvinte revin obsedat, nu spre a se repeta, ci spre a figura o altă sinteză formală. Aripa funebă a păsării lui Poe atinge acum toate obiectele, toate gesturile și toate cuvintele prin care există poetul, marcîndu-le definitiv. Rostirea în text a acestora înseamnă extincție, înseamnă moarte. Simțul poetic cel mai eficient nu mai e acum văzul sau auzul, simțuri abstracte prin distanțarea pe care o impun între obiecte și reprezentarea lor, ci mirosul, alterant și concret, prin care poetul adușmănește figura morții în litera oricărui cuvînt.

Pentru Nichita Stănescu comunicarea poetică este tot mai complicată, căci, așa cum spunea Barthes, limbajul poetic (și limba în general) implică o reacție fatală de alienare. Singura posibilitate de sustragere de la acest proces distrugător ar consta în a te situa în afara limbajului: «Între mine și tine / Numai cuvîntul, acest organ fioros și comun amîndurora, / este, / Să-l rupem pentru liniște» (s.n.) Dar «ruperea» cuvîntului înseamnă, de fapt, a inventa o scriitură nouă, adică a reflecta din nou asupra cunoașterii prin intermediul limbajului poetic. Poetul va face un discurs despre discurs extremal care-l individualizează și îl izolează în cadrul poeziei noastre contemporane. El se apleacă bolnav de invazia semnelor asupra materialului verbal descoperind între golurile dintre rostire o întreagă aventură a poeticului, nu altfel decît Constantin Brâncuși care citea în interstițiile marmorei întreaga istorie a formelor plastice originare. Itinerariul acestei cercetări și prin cuvînt înseamnă practic chiar dezghețarea crustei semnificante, segmentarea și fărîmarea cuvîntului, adică «distruparea» lui. Cuvîntul în sine nu mai semnifică nimic pentru că obiectele inele nu mai au nici o semnificație într-un univers plin de semne unde cantitatea de informație nu mai încapă toată în formele semnificative. Tragedia semnificantului se observă acut în *elegia cuvîntului*. Procesul ar fi unul de dematerializare, de întoarcere interogativă a concretului către impulsul abstract care l-a scos din absență, adică unul de reinventare obiectuală și nominală în mod simultan: «Schimbă-te în cuvinte, mi-a zis Daimonul, / repede, cît mai poți să te schimbi /

schimbă-ți ochiul în cuvînt / nasul și gura organul bărbătesc al facerii tălpile alergătoare, / pârul care a început să-ți albească / prea des înconvoiată șiră a spinării, — / schimbă-te în cuvinte, repede, cît mai e timp / — I-am spus Daimonului: tu nu știi că / vorba arde, / verbul putrezește / iar cuvîntul / nu se intrupează ci se destrupează» (s.n.)

Prin lucrarea sa asupra poeziei, Nichita Stănescu se află în consonanță cu ceea ce întreprinde în aceeași direcție I. Novissimi și poezii de la gruparea de la Tel-Ciel.

Avînd de acum o perspectivă textualistă, pentru poetul modern nu mai contează preocuparea de a crea un simbol-cheie sau o metaforă concept prin care să jaloneze parametrii existenței într-un nou semnificant. Înțelegă astfel, poezia nu se mai instituie ca un unicat perfect, operă notabilă, memorabilă, frumoasă, ci, ca o operă imperfectă, cum bine intuiește Nichita Stănescu care și dă în mod fericit acest titlu ultimului său volum de poezie. Mai relevant decît textul finit al operei, lustruite și aduse în starea de perfecțiune, este însuși procesul nașterii poeziei, imperfect în sine ca și materialul cu care se construiește un edificiu. Între grupul Pîedă al lui Michel-Angelo din catedrala San Pietro din Roma, impresionant prin superbia formală și *Scalvi* aceluiași din Galleria dell'Accademia din Firenze, mai moderne, mai incitante sînt operele din urmă, tocmai prin «imperfecțiunea» lor elaborată în mod voluntar.

Poezia experimentală ce se face astăzi în lume constă în punerea în evidență a acelei stări poetice plasmatică (este exactă intuiția lui Nichita Stănescu de a conferi titlul *Starea poeziei* pentru antologia sa din 1975 în colecția B.P.T. a editurii Minerva) care nu e altceva decît o reafirmare a realului prin cuvînt, cu cît acest real verbalizat se constituie în preformal, în latență încrețită a limbajului, cu atît devine mai autentic. *Starea poeziei înseamnă chiar devenirea dinamică a formelor de expresie ale acesteia*. În acest caz, așa cum arată și Julia Kristeva, limbajul poetic este rezultatul unui dialog între texte diferite. Pe poet îl interesează înainte de toate felul cum are loc acest schimb intertextual, adică însuși procesul practicii semnificative. Paradigma constituită este autosemificantă și autoreferențială, deși poate fi urmărită riguros în modalitățile de realizare la nivelele semic, fonc, prozodic etc. Poetul enunță în mod aparent ceea ce a mai fost enunțat de alte texte; în fond, el parodiază, ironizează, pulverizează prin operații combinatorii infinite modele de texte deja existente care i se oferă ca material sintactic. Pentru Nichita Stănescu semnele lingvistice sînt chiar obiectele, sau mai exact, *semnele-obiecte*; acestea intră într-o *interrelaționare reciprocă*, pe care poetul și-o asumă ca stare poetică. Semnele-obiecte pot fi transformate în semne lingvistice, procesul fiind însă în permanență reversibil ca textualizare poetică. Semnele-obiecte se pun în relație funcțională

la rîndul lor cu semnele lingvistice și această nouă interrelaționare naște acea stare de amestec care este poezia modernă; este vorba de o nouă întemeiere a realului în codurile ce-l compun și-l descompun, adică de «coerențele fundamentale» despre care vorbește Nichita Stănescu. Cum ordinea pluridimensională a realului nu poate fi reprezentată în unidimensionalitatea limbajului, poetul încearcă să instituie *utopii* de limbaj pentru a schimba limba poetică, ceea ce este echivalent, cum spune Barthes, cu o schimbare a alcătuirii lumii: «Totuși, îmi spuse Sisif, / Tu nu crezi că e cam rău alcătuit trupul Omului? / Ochii lipiți de creier, / ca două sexe ale creierului, impudice / și neacoperite, / gura, ce caută ea acolo sus? / Locul gurii e gemăan / cu locul de jos al lepădării / de mîndrie». Epuizarea legăturilor posibile dintre «alcătuirile» obiectelor epuizează chiar căile poetului și de aici rezultă efortul dramatic cuprins în practica semnificantă ce identifică ipostaza ultimă a poeziei moderne. În acest sens, poetul este un nou Sisif care cară cuvintele în loc de alt material, nu de la semnificant la semnificat, ci chiar de la semnificat către el însuși. Cuvintele sînt obiectele poetului care au greutatea materială ca și pietrele lui Sisif. Nichita Stănescu afirmă: «Mîna împăratului nu mai poruncește obiecte / pentru că obiecte nu mai sînt», ceea ce vrea să spună că materialul poetic se «fabrică» și acest proces de fabricație poate să fie oprit din cauza lipsei materiei prime. Poetul modern se află deci în situația lui Sisif care trebuie să simuleze actul creator. Dacă toate semnele-obiecte au fost investigate, cercetate, lecturate, epulzate în atitea arte poetice, formele de expresie au fost și ele toate încercate; trebuie acum o distrugere și sfărîmarea a tuturor formelor existente, adică aducerea lor la starea preformală și, printr-o nouă operație de textualizare, instituirea și instaurarea altor semnificații. Dar orice asemenea tentativă nu poate pleca decît de la o nouă întemeiere a realului, de la re-organizarea obiectelor, a semnelor-obiecte. Cum «obiecte nu mai sînt», se au în vedere posibilele relații combinatorii ce se pot stabili între funcțiile obiectelor și codurile lor de existență. Atunci poetul va fi reafirmat printr-o nouă opțiune semiotică *la real* și reinstituit ca stare dinamică într-un șir de *metamorfoze* verbale și materiale, a căror causalitate aparent nemotivată nu se poate explica altfel decît prin *contiguitatea* de conținut, de formă, de funcție etc. care poate lega obiectele între ele, într-un cuvînt prin textualizarea lor. Realul se manifestă în impresiile poetice despre real, abstracte și concrete ca un real întregit, recuperat în contiguitatea misterioasă a obiectelor și a stărilor care-l compun: «— De ce și s-a furat iepurele din brațe / iepurele cî din brațe / mă întrebă cînd nu aveam brațe / ci sînge urînd în loc de brațe, / mă întrebă cel care îmi puse întrebarea / — Pentru că pe iepure l-au furat de alergare, / d-ai-a, / pentru că l-au furat de alergare». Relația de causalitate (inversată, după

cum se poate observa, conform tehnicii poetice celei mai moderne) devine pe nesimțite o relație de identitate arbitrară, bazată pe mutațiile infinite ale unor operații combinatorii. Aceste operații nu mai sînt unele de metaforizare tradițională (e impropriu să vorbim de metaforele poetului, cum s-a făcut), ci unele de identificare directă între obiect și calitatea sa, între obiect și forma sa, între obiect și substanța sa, între obiect și funcția sa, ele putînd fi *permute* în mod permanent, independent de corelațiile comune stabilite, într-un context referențial dat. În final se poate constata că metaforele universale instituite au loc doar la nivelul semnificantului și în felul acesta poetul reîntemeiază semiotic universul concret.

În poema *Metamorfozele* întîlnim versul acesta: «Bunăoară să populăm realul». Ce înțelege poetul prin «a popula realul»? Iată o întrebare iscată chiar de înfîlșarea obiectuală a ultimelor două Cărți—*Epica Magna* și *Operele imperfecte*. Constituirea lor ca opere aproape identice prin format, număr de pagini, am putea spune și prin greutate, corespunde intenției de populare a realului prin cărți-obiecte care pot prolifera ca și atributele realului însuși. Nu trebuie să se facă abstracție de grafica excepțională ce însoțește poezia din aceste cărți și cu care concurează la nivelul semnului iconic, semnată de Sorin Dumitrescu. Există în desenele lui Sorin Dumitrescu o ambiguitate a formelor de existență, o incertitudine și un dor de dezagregare, precum și dorința de reconstituire în alte forme sugerînd viziunea obsedantă și plină de tragism a unor metamorfoze continui pe care Nichita Stănescu le instituie la nivelul limbajului poetic. Ca și în poezie, universul obiectual al picturii, intrat în criză ontologică nu mai suportă legile care-l guvernează (sau care-l guvernau), începînd să fie încercat de frisonul schimbării. Dar nu acesta este fenomenul cel mai simptomatic ce se poate observa în desenele respective, ci altul: ce reprezintă ele în fond? Dacă am voi să le luăm drept obiecte, am observa imediat că ele nu seamănă cu nici un obiect, ci mai degrabă cu niște semne greu de interpretat; reciproc (relația de reciprocitate este în acest caz perfectă), vînd să le interpretăm ca semne, se va petrece fenomenul invers, vom observa că ele capătă formă, substanță, apărîndu-ne ca niște obiecte sui-generis. În acest sens, grafica lui Sorin Dumitrescu servește pe cont propriu poezia stănesciană tocmai cu ilustrarea nucleului ei fundamental, semnul-obiect, cu toate implicațiile ambigue posibile. «Ipotezele de bolși antropomorfe», ca și «Studiile asupra cubului», dezvăluie interstițiile neexplorate ale realului, limburile misterioase pe care se sprijină coerența și geometria existenței. Peste planșele acestea, uneori bizare, se scutură un menueț de forme care tind să strice însă coerența instituită: «Brusc, pasărea nu a mai vrut să fie pasăre, / dar n-a avut noroc de moarte / n-a avut noroc / Brusc, aerul, / ei n-a mai vrut să fie aer, / dar n-a avut noroc de moarte, / n-a avut noroc / Brusc, ste-

lele./ nu au mai vrut să fie stele/.../ Brusc, coerența, ea/ a vrut să fie o incoerență,/ dar n-a avut noroc de păsări,/ n-a avut noroc ! » Nu e posibilă o anulare completă a formelor de existență prin moarte, ci doar o schimbare permanentă între diferitele forme de expresie. Astfel, « alcătuirile » tinjesc mereu să fie reprezentate divers și coerența inițială aspiră să se transforme în incoerență, adică să se manifeste divers. Această schimbare a formelor de expresie configurată iconic de Sorin Dumitrescu îl face pe poet să constate că « ecoul e cea mai temeinică formă a materiei/ pentru că ecoul se repetă ».

Prin noutatea demersului său, ca orice mare poet contemporan, Nichita Stănescu a impulsionat formele de expresie poetică românești, creînd o întreagă « școală » de emuli și imitatori. Traducerea sa în alte limbi europene va naște, credem, aceleași reacții de influență, întrucît el reprezintă un exemplu remarcabil pentru ceea ce înseamnă reformularea lirismului în poezia română și în lume la ora actuală.

INDICE DE DIFUZARE

- ✓ SENSUL IUBIRII, cu o prefață de Silviu Iosifescu, E.S.P.L.A., colecția « Luceafărul », București, 1960.
O VIZIUNE A SENTIMENTELOR, Editura pentru Literatură, București, 1964.
DREPTUL LA TIMP, Editura Tineretului, București, 1965.
11 ELEGII, Editura Tineretului, București, 1966.
OUL ȘI SFERA, Editura pentru Literatură, București, 1967.
ALFA, Editura Tineretului, București, 1967.
ROȘU VERTICAL, Editura Militară, București, 1967.
LAUS PTOLEMAEI, Editura Tineretului, București, 1968.
NECUVINTELE, Editura Tineretului, București, 1969.
UN PĂMÎNT NUMIT ROMÂNIA, Editura Militară, București, 1969.
ÎN DULCELE STIL CLASIC, Editura Eminescu, București, 1970.
POEZII, Editura Albatros, București, 1970 (« Cele mai frumoase poezii »).
BELGRADUL ÎN CINCI PRIETENI, cu o prefață de Mircea Tomuș, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1972.
MĂREȚIA FRIGULUI. ROMANUL UNUI SENTIMENT, Editura Junimea, Iași, 1972.
CARTEA DE RECITIRE, Editura Cartea Românească, București, 1972.
CLAR DE INIMĂ, Versuri de dragoste, Editura Junimea, Iași, 1973.
STAREA POEZIEI, cu prefață de Aurel Martin, Editura Minerva, București, 1975 (« Biblioteca pentru toți »).
EPICA MAGNA, Editura Junimea, Iași, 1978.
OPERELE IMPERFECTE, Editura Albatros, București, 1979.
CARTE DE CITIRE, CARTE DE IUBIRE de Nichita Stănescu și Gheorghe Tomozei, Editura Facla, 1980. (Carte pentru copii).
RESPIRĂRI. ESEURI, Editura Sport-Turism, București, 1982.

Traduceri

- VASKO POPA. VERSURI, Editura Tineretului, București, 1966 (« Cele mai frumoase poezii »).
ADAM PUSLOJIC, PASĂREA DEZARIPATĂ, Editura Minerva, București, 1971.

Cărți traduse

- JEDENAST ELEGII, « Odeon », Praga, 1969. Traducere de Eva Strebingerova și Hirsal.
11 ELEGII — 11 ELEGII, Editura pentru Literatură, București, 1969. (Ediție bilingvă) Traducere de Dieter Schlesak.
11 ELEGIES — 11 ELEGII, Editura Eminescu, București 1970 (ediție bilingvă) Traducere de Roy MacGregor-Hastie.
11 ÉLÉGIES — 11 ELEGII, Editura Eminescu, București, 1970 (ediție bilingvă) Traducere de Andrée Fleury. Prefață de Pierre de Boisdeffre.
НЕПЕЧИ Editura Bagdala, Kruševăț, R. S. F. Iugoslavia, 1971. Traducere de Adam Puslojić.

- BEOGRAD U PET PRIJATELJA — BELGRADUL IN CINCI PRIETENI, Biblioteca «Ugao», Vršac, (ediție bilingvă) Traducere de Adam Fuslojč.
 VIZIORGONA, Editura Kriterion, București, 1974, Traducere de Szilagy Domokos.
 THE STILL UNBORN ABOUT THE DEAD, «Anvil Press Poetry and Routledge Kegan Paul, London, 1974, 1975. Traducere de Petru Popescu și Peter Jay.
 KAMPEN MELLAN INÄLVOR OCH VERKLIGHET, «Tuppen på Berget», Stockholm, 1975. Traducere de Pierre Zekeli. Prefață de Arthur Lundkvist.
 NEKAS NAV CITS, «Izdevniecība Liesma», Riga, 1977. Traducere de Leons Briedis.
 PTOLEMAIOS DÖD UPPSTANDELSE, «Tuppen på Berget», Stockholm, 1977. Traducere de Pierre Zekeli. Prefață de Artur Lundkvist.
 NIESLOWA I INNE WIERZĘ, «Wydaństwo Literackie», Kraków, 1977. Traducere de Zbigniew Szuperski.
 VERSEI, «Europa Könyvkiadó», Budapest, 1978, Traducere de Zirkuli Péter.
 UNFINISHED WORK, «Corycian Press, Iowa City, 1979. Traducere de Stavros Deligiorgis.
 БАРАБАО С БАЮБЕНИ, «НАРОДНА КУЛТУРА СОФЯ», 1979. Traducere de Ognian Stamboliev.
 STANJE POEZIJE, «Rad», Beograd, 1980. Traducere de Petru Cîrdu.
 A SZAVAK ELLEN, Editura Albatros, București, 1982. Traducere de Balogh József.

Antologii

- x x x ÉPÍTŐ AMFION — «Irodalmi köknyvriado», Bukarest, 1967 (Traducere de Paskádi Geza).
 x x x RUMÄNISCHES LYRIK — Bergland Verlag, Wien, 1969. (Traducere de Zoltan Franyó).
 x x x RUMÄNISCHES GEDICHTE — SCHRIFTSTELLERVERBAND DER SOZIALISTISCHEN REPUBLIK RUMÄNIEN, 1970.
 x x x АНТОЛОГИЯ НА РОМАНСКАТА ПОЕЗИЯ, ФАКЕЛ, СКОПЬЕ, 1982.
 x x x CANCIONEIRO ROMENO — PORTA DE LIVRARIA, 1972 (Traducere de Stella Leonardos).
 x x x ИЗ СОВРЕМЕННОЙ РУМЫНСКОЙ ПОЭЗИИ, ИЗДАТЕЛЬСТВО ПРОГРЕСС, МОСКВА, 1974. (Traducere de B. Okudjava, I. Kaseyev I. Koyevnikov, B. Slutski, K. Kovaldji, I. Inov, M. Pavlov, I. Levipanski)
 x x x ANTOLOGIJA RUMUNSKÉ LIRIKE — XX Veka, Beograd, Nolit, 1975. (Traducere de Radu Flora).
 x x x DICHTERS VIT ROEMENIE — VITGEVERIJ DER ARBEIDERSPERS, Amsterdam, 1976 (Traducere de Liesbeth Ziedes. Des Plantes).
 x x x GEDICHTE — Verlag Volk und Welt, Berlin, 1976 (Traducere de Heinz Kahlau).
 x x x 1979 (Traducere de B. Okudjava, K. Kovaldji, I. Slutski).
 x x x ПОЭЗИЯ СОВРЕМЕННОЙ РУМЫНСКОЙ ПОЭЗИИ, ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА, МОСКВА, 1979 (Traducere de B. Okudjava, K. Kovaldji, I. Slutski).
 x x x ANTOLOGIJE E POEZIJE RUMUNE TE SHEKULLIT XX — RILINDJA, 1979 (Traducere de Kennep Ismajli).
 x x x LYRIK AUS RUMANIEN — Verlag Philipp Reclam Jun., Leipzig, 1980 (Traducere de Heinz Kahlau).
 x x x 30 poezi rumâni — 30 Poètes Roumains — (ediție bilingvă). Ed. Cartea Românească, București, 1978. (Traducere de Ileana Vulpescu).

coordonate ale gândirii europene

LUDWIG WITTGENSTEIN

ANTON DUMITRIU

PARADOX OLD AND NEW: Wittgenstein's solution

We have very few facts about Wittgenstein's life, and these are practically only those given by Malcolm and by von Wright. They inform us that Wittgenstein was not a scholar, that he was a spontaneous genius (I should say, an explosive one), and that his work is less an original organization of others' ideas or of his own, than a collection of intellectual intuitions. This assertion is confirmed by the fact that neither the *Tractatus Logico-Philosophicus* nor the *Philosophical Investigations* are systematically expounded as theories, but are only lapidary and aphoristical notations of intellectual fulgurations.

The origins of his inspiration are thus hard to identify and, outside Frege's and Russell's works (which, according to his own acknowledgement, influenced him greatly), there can be only speculation. As for the logic of the Middle Ages, we cannot say whether and to what extent Wittgenstein knew it. We do know, however, that he mentions Occam's motto in the *Tractatus* twice. At 3.328 he says: "Wird ein Zeichen nicht gebraucht, so ist es bedeutungslos. Das ist der Sinn der Devise Occams" (or, in our translation, the first English translation having deviated from the original meaning: "If a sign is not used then it is meaningless. That is the meaning of Occam's motto"). And at 5.47321 we find that "Occams Devise ist natürlich keine willkürliche, oder durch ihren praktischen Erfolg gerechtfertigte, Regel: Sie besagt, dass unnötige Zeicheneinheiten nicht bedeuten" ("Occam's motto is, of course, not an arbitrary rule, nor one justified by its practical success: it says that unnecessary sign elements mean nothing"). Note that in the first English translation from the *Tractatus* the expression "Occam's razor" appears, but in German, it is only "Occams Devise".

Can we infer from these two propositions that Occam's philosophy was familiar to Wittgenstein, or, even more, that he was acquainted with the whole logic of the Middle Ages? We cannot make such an affirmation, all the more so since Occam's motto has become in philosophy a sort of aphorism that Wittgenstein could have known without reading Occam's books. This economical law, which had been expressed by others too, was stated by Occam in his treatise on the Sentences: "Nunquam ponendo est pluralitas sine necessitate" (One never must use more

without necessity). Or, in another form, in the famous treatise *Summa totius logicae*, "Frustra fit per plura, quod potest fieri per pauciora" (It is useless to make with more what can be made with less).

Now it is obvious that we can conclude nothing with respect to the knowledge Wittgenstein could have had about Occam's logic. But there is a great scholastic logician, Petrus de Aliyaco, whose conception of the problem of paradoxes is almost identical to Wittgenstein's. Is this only a mere coincidence? Wittgenstein himself refuses to give the sources of his thought. He writes in the preface of the *Tractatus*, "How far my efforts agree with those of other philosophers I will not decide. Indeed what I have here written makes no claim to novelty on points of detail, and therefore I give no sources, because it is indifferent to me whether what I have thought has already been thought before me by another". This statement and its obvious sincerity makes it difficult to discover any connection of inspiration with that of the scholastic logician.

Even from the "Preface" of the *Tractatus*, Wittgenstein indicates the aim of his work, which is "to draw a limit to the expression of thoughts," for the problems of philosophy are formulated erroneously and the method of formulating them rests on the misunderstanding of the logic of our language. Later, Wittgenstein writes:

3.323 In the language of everyday life it very often happens that the same word signifies in two different ways—and therefore belongs to two different symbolisms—or that two words, which signify in different ways, are apparently applied in the same way in the proposition...

3.324 Thus there easily arise the most fundamental confusions (of which the whole of philosophy is full).

3.325 In order to avoid these errors, we must employ a symbolism which excludes them, by not applying the same sign in different symbols and by not applying signs in the same way which signify in different ways. A language of signs, therefore, which obeys the rules of logical grammar—of logical syntax. (The logical symbolism of Frege and Russell is such a language, which, however, does not exclude all errors.)

We are thus in the presence of a general theory of sophisms. Wittgenstein explains the appearance of the errors of logic by the confusion between the different symbols and their different meanings. Here Wittgenstein draws a subtle distinction between sign and symbol. A sign may be a symbol but it may be simply only a sign. A sign becomes a symbol only when it has a significant use (3.326). "The sign determines a logical form only together with its logical syntactic application" (3.327). In other words, and to sum up Wittgenstein's thought, we can build up a logical grammar of sign, without taking into consideration their symbolic meanings, for these signs must be void of content. Or, in Wittgenstein's terms, "In logical syntax the meaning of a sign ought never to play a role; it must admit of being established without mention being thereby made of the meaning of a sign; it ought to presuppose only the description" (3.33). This is Wittgenstein's conception of symbolism and logical syntax. It seems incontestable. A formal logic must indeed neglect any content otherwise it is not a formal one. And this is the condition Wittgenstein requires of any logical system of signs.

These ideas of Wittgenstein seem to have their origin in Aristotle's *De Sophisticis Elenchis* (165 a 7; 169 a). Here is what Aristotle says:

One of the reasons, the most natural and usual cause of sophisms, concerns the use of words. In a discussion there is no possibility of bringing in the things themselves; but we must use, in their places, the words that symbolize them.

So we think that what is valid for words is valid also for things... The number of words is finite, as well as the number of ideas, while the numbers of things is infinite. That is why the same idea and the same word must indicate several things... Those who do not know the power of signification of words make paralogisms.

Aristotle further adds that "It is very difficult indeed to distinguish what kind of things are signified by the same word and what kind of things are signified by different words. He who can make this difference is very close to the truth."

We shall occupy ourselves with the proper solution of the paradoxes given by Wittgenstein. Until now this solution has not even been considered as a solution. Above all we notice that in the problems of this kind, that is to say of logico-mathematical paradoxes, the attitudes adopted can be classified as either the philosophical solutions or the purely logical solutions. We shall call a *philosophical* solution of a paradox any solution which tries to explain the contradiction by a new principle, by a new axiom, that does not belong to the logical system in which it has appeared. Such solutions were given in the past by the philosophers of Elea to their famous paradoxes; analogue philosophical solutions were given by the Sceptics to the sophisms; and also Kant philosophically explained the antinomies of pure reason. There is no need to prove the philosophical character of the actual logico-mathematical attitude, for it has been acknowledged by the most representative authors. Bertrand Russell acknowledges that "In this sense and by fact that it treats of problems not yet solved, the mathematical logic has a philosophical character" (*Introduction to Mathematical Philosophy*). And in *The Present State of Investigations on the Foundations of Mathematics* (Warsaw, 1955) A. Mostowski states: "These problems are of philosophical nature and we can hardly expect to solve them within the limits of mathematics alone and by applying only mathematical methods."

Concerning the purely logical solution of the sophisms or paradoxes. Aristotle's attitude in the past was that a paradox is a sophism and is only an error of logic. All the logicians after Aristotle adopted this position, and all through the Middle Ages the scholastic logicians never did give up the discovery of errors of the countless sophisms they studied. Among the logicians and mathematicians of our times whose attitude remained unchanged towards the logico-mathematical paradoxes we shall mention Richard and Poincaré, and subsequently Perelman and Barzin. We can cite here also the mathematician Behman, whose solution of the paradoxes, based on Pascal's condition of the definition, is a logical solution.

Wittgenstein completes this long series of logicians with his Aristotelian position. Indeed, he shows in the *Tractatus* that no contradiction can be real. We have recalled that Wittgenstein starts with the idea of the picture of the facts. Let us take up the thread of this idea.

2.18 What every picture, of whatever form, must have in common with reality in order to be able to represent it at all—rightly or falsely—is the logical form, that is, the form of reality.

2.181 If the form of representation is the logical form, then the picture is called a logical picture.

2.10 The logical picture can depict the world.

2.2 The picture has the logical form of representation in common with what it pictures.

2.201 The picture depicts reality by representing a possibility of the existence and non-existence of atomic facts.

3 The logical picture of the facts is the thought.

- 3.001 "An atomic fact is thinkable" means: we can imagine it.
 The thought contains the possibility of the state of affairs which it thinks.
 What is thinkable is also possible.
- 3.03 We cannot think anything unlogical, for otherwise we should have to think unlogically.
- 3.032 To present in language anything which "contradicts logic" is as impossible as in geometry to present by its coordinates a figure which contradicts the laws of space; or to give the coordinates of a point which does not exist.
- 3.0321 We could present spatially an atomic fact which contradicted the laws of physics, but not one which contradicted the laws of geometry.

Herewith, the position of Wittgenstein towards the problem the paradoxes is completely clarified; it is impossible to express a contradiction in the logical space. Thus the author of the *Tractatus* finds his place in the line of classic logicians, which begins with Aristotle and ends with him. The contradictions are only errors of logic and as we have already said they are due to a confusion of signs or of symbols. "In order to avoid these errors, we must employ a symbolism which excludes them, by not applying the same sign in different symbols and by not applying signs in the same way which signify in different ways" (3.325). That is Wittgenstein's general conception of the sophism or paradoxes.

Let us now sum up these considerations, which could have been completed with the aphorisms 4.1272, 5.251, and 5.252.

1. Wittgenstein holds the classical position on the problem of the paradoxes, and according to it any contradiction is, and cannot be but, an error of logic.

2. The picture contains the form of the reality, but does not speak about form; it only reflects it.

3. No sign can be its own sign; no symbol can be its own symbol. Thus no proposition can say anything about itself, because the propositional sign cannot be contained in itself. A function cannot be its own argument, because the functional sign already contains the prototype of its own argument and it cannot contain itself (3.333).

With these ideas Wittgenstein solves the paradoxes. Their brevity and apologetic expression prevented their receiving their due acknowledgement. Consequently, nobody has considered till now that Wittgenstein's solution is really a solution. Here is his solution as it appears in the text:

- 3.333 If, for example, we suppose that the function $F(fx)$ could be its own argument, then there would be a proposition " $F(F(fx))$," and in this the outer function F and the inner function F must have different meanings; for the inner has the form $\phi(fx)$, the outer the form $\Psi(\phi(fx))$. Common to both functions is only the letter " F ," which by itself signifies nothing. This is at once clear, if instead of " $F(F(fx))$ " we write $(\exists \varphi): F(\varphi u) \cdot \varphi u = Fu$." Herewith Russell's paradox vanishes.

Let us now summarize this discussion: Wittgenstein states the condition of principle that no sign can be its own sign, no symbol its own symbol, no proposition can speak anything about itself, no propositional function can be its own argument. From the point of view of the conditions of the definition, which prevent the *idem per idem* definition, Wittgenstein's affirmations mean that if a sign is not used, it is senseless; when used it receives a sense and this sense is defined by means of other signs. In order to avoid a definition *idem per idem* the sign cannot be its own sign (it cannot define itself); the propositional sign cannot speak about

itself, otherwise it could define itself. Lastly, the propositional function cannot be its own argument since then the sign of propositional function would define itself as a sign of propositional function, and that would be a definition *idem per idem*.

This is Wittgenstein's solution, which he apparently conceived in its formal basis; this solution makes useless Russell's theory of types (in its form) though it contains, as Wittgenstein acknowledges, just this condition, that no sign can contain itself ("das ist die ganze 'Theory of types'").

Wittgenstein solves the problem of the paradoxes by two principles, which constitute in reality two aspects of the same solution.

1. *Rule of different signs*: We must not apply the same sign in different symbols or different signs for the same symbol. We have seen the logical justification of this rule. But this rule is sufficient to exclude paradoxes. Indeed, as is well known, the expressions leading to contradictions generally assume either the form

$\alpha \alpha \alpha = "$ α is an element of the set α "

$\sim \alpha \alpha \alpha = "$ α is not an element of the set α " or the form

$\phi(\phi) = "$ ϕ has the predicate ϕ "

$\sim \phi(\phi) = "$ ϕ has not the predicate ϕ ".

Wittgenstein's rule excludes the possibility of forming such expressions. The sign α is placed as a matter of fact for a set and also for an element of it, that is, for two different things which have different logical functions. Similarly, the sign α in the expressions $\phi(\phi)$ or $\sim \phi(\phi)$ is placed for the argument and for its predicate too, that is, for two different logical ideas; and thus, according to Wittgenstein's rule, these expressions are not admissible.

2. *Rule of no self-reference*. By excluding self-reference, Wittgenstein rules out the possibility that a sign appear in a formal system by defining itself its logical function or its logical value. We have seen that this rule has a perfectly logical justification and that if we do not take it into account we obtain erroneous definitions — *idem per idem* — which lead to contradiction. Indeed, the expression $\phi(\phi)$, which tends to denote a propositional function, is defined with the aid of the argument ϕ , that is, with the sign placed for the function.

Russell defines the propositional function in the following manner: "Let $\phi \times$ be a statement containing a variable x and such that it becomes a proposition when x is given any fixed determined meaning. Then $\phi \times$ is called a propositional function" (*Principia Mathematica* [1910], I, 15). The symbol x is the argument of the propositional function. In itself a propositional function does not represent anything, it is only a variable. The propositional function is $\phi(x)$, where the argument is x . To make evident the variable function, taken as an isolated entity, Russell writes: ϕx . In a function there are consequently two variables at least: the argument and the function.

Let us consider now the particular propositional function $\phi(\phi)$. The function in itself is $\phi\phi$. Consequently, the variable $\phi\phi$ is defined as an expression containing one undetermined constituent. In other words, the variable is defined by means of the variable ϕ , that is, by a definition *idem per idem*. Consequently, the expressions $\phi(\phi)$ and $\sim \phi(\phi)$, or $\alpha \alpha \alpha$ and $\sim \alpha \alpha \alpha$, cannot be built up, the variables they represent being defined (or constructed) by erroneous definitions *idem per idem*. That is, in our opinion, the logical foundation of the rule of no-self-reference.

WITTGENSTEIN AND PETRUS DE ALLYACO

We now will point to an astonishing fact which we do not venture to explain. The solution given by Wittgenstein to the logico-mathematical paradoxes had

already been given in the Middle Ages by Petrus de Alalyaco (Pierre d'Ailly [1350-1425]). This famous scholastic logician had dealt especially with the problem of paradoxes already known at that time, and generally called *Insolubilia*, whose core was the paradox of the liar with all its different readings. Among Petrus's books we find a special treatise on the *Insolubilia*, which had been published together with two other works under the heading *Destructiones modorum significandi. Conceptus et insolubilia secundum viam nominalium magistri Petri de Alalyaco*. The title itself tells us that Petrus was an Occamist, that is, a nominalist.

Here is how Petrus begins his treatise on the *Insolubilia*: "Numerous are those who have had different opinions on the so-called insolubilia. Seeking a way to get out of the difficulty and to refute it [*viā evadendi et evacuendi difficultatem*], I have not been able to find a way by which to arrive at a satisfactory demonstration for my mind [*meae menti*]. Therefore I shall try a probable explanation by which must appear the root of the difficulty [*radix difficultatis*] and a radical solution of the problem." According to Petrus' opinion, there are two kinds of difficulties in this problem: 1) A general difficulty, concerning the truth and the falsehood of propositions. 2) A second difficulty, of a special nature, concerning the propositions of a certain type, which have reflection about themselves, *propositiones habentes reflexionem supra se*. Petrus accepts Occam's division of the propositions into three categories: (1) *Propositio mentalis*; (2) *Propositio vocalis*; and (3) *Propositio scripta* (this division has its origin in Aristotle's *Analytics*). "The two last categories of propositions are subordinated directly and immediately to the mental proposition," according to Petrus, "but they are not subordinated one to another as some are maintaining." The mental proposition (*propre dicta*) is a true or false discourse in a natural way (*naturaliter*), but it is not true or false because it would signify the truth or the falsehood from outside. In other words, the truth or the falsehood of a mental proposition is to be found in the mental essence of the judgement, that is to say in the mental apprehension of an objective state of affairs. And here appears his interesting idea: only the *propositio mentalis*, which is above the linguistic differences, has an essential sense giving it the possibility of being true or false.

Now which is the proposition *habens reflexionem supra se* and by what does it distinguish itself from the *propositio mentalis*? Here is his opinion: "The vocal or written propositions represent something; the representation of something can be made in two ways: objectively or formally [*objective et formaliter*]. For instance, the picture of the king represents the king objectively [*objective*], but the mental concept of the king represents the king formally. No created thing can be its own and distinct formal knowledge. No vocal or written proposition can represent itself or something other formally" (*... Nulla res creata potest esse propria et distincta cognitio formalis sui ipsius. Nulla propositio vocalis vel scripta potest significare se ipsam vel aliquid aliud formaliter*).

But we have found in Wittgenstein's *Tractatus* the following propositions: "The picture, however, cannot represent its form of representation; it shows it forth" (2.172). "The picture cannot place itself outside of its form of representations" (2.174).

In short, Petrus de Alalyaco makes this natural distinction: the mental proposition can be true or false, according to whether it represents a real state of affairs or not, but cannot state anything about itself; it cannot consequently declare itself true or false. Or, as the author himself says: *Nulla propositio mentalis proprie dicta potest significare se ipsam esse veram ... nec potest habere reflexionem supra se*.

However we can pronounce or write any proposition which ascribes a truth to a mental proposition, as for instance: *Aligua propositio mentalis est falsa*.

Petrus thinks he has solved the problem of *Insolubilia* only by taking into account this distinction, for he is convinced he has found the propositions which falsify themselves (*falsificari se ipsas*). According to Petrus, all this *insolubilitas* does not alter the mental judgement, but it can appear in improper mental propositions and especially in the vocal or written propositions. The solution of *Insolubilia* consists thus in remarking that "in consequence of a parallelization made between the oral or written proposition and the corresponding mental proposition, the so-called *insolubile* seems sometimes true and sometimes false and herewith it is only apparent" (C. Prantl: *Geschichte der Logik im Abendlande*, IV, 114). The confusion between mental propositions and oral or written ones is the cause of the *insolubilia*.

If we now draw a comparison between the solution given by Wittgenstein to the logic-mathematical paradoxes, and that of other contemporary logicians, we must make a remark: If Wittgenstein, just as Petrus de Alalyaco, wants to show where the logical knot of the problem is, that is, where the error of logic lies, and thus give an explanation of the paradox, contemporary logicians, on the other hand, in the presence of these contradictions, are establishing the conventions to be made in order to avoid them. Logicians do not want elucidation of the logical difficulty; they are no longer looking for the truth of the logical rules but only wish to have practical rules to avoid the difficulty. Here is for instance Hans Reichenbach's opinion on these rules: "The question has been asked whether it is necessary to introduce these rules. One thing seems to be clear: the only reason we can give for such rules is that they exclude contradiction. There is no question of whether the theory of types or the theory of levels of language is true" (*Elements of Symbolic Logic* [New York, 1958]).

It is now clear how Wittgenstein's solution was more logical, for he wanted to explain logically the contradiction, and by this flash of light cast upon the knot of the problem, cause the contradiction to vanish. Indeed, we understand very well when we read: "No created thing can represent itself distinctly formally" (*Nulla res creata potest distincte representare se ipsam formaliter*). That is a logical question and not a prohibitive convention. The logical character of such a solution was understood only by a logician, Ludwig Wittgenstein, who — without any hint that he knew the scholastic logicians — expressed exactly and almost verbatim the ideas of Petrus de Alalyaco. Of course, the brevity of Wittgenstein's solution makes its understanding difficult, and here Max Black's objection is right: "Wittgenstein's summary disposal of the paradoxes that provoked the theory of types is as unsatisfying as its brevity would lead one to expect" (*A companion to Wittgenstein's Tractatus*, p. 146). We tried to explain the real sense of "the rejection of the theory of types" in Wittgenstein's *Tractatus*.

Concerning Wittgenstein's and Petrus de Alalyaco's shared views along this line, there is no fully justified basis for asserting that the author of the *Tractatus* had any knowledge of the scholastic logician's treatise on the *Insolubilia*. Here we may apply in its deepest meaning the French saying, "Les beaux esprits se rencontrent."

(Fragmente din articolul "Wittgenstein's Solution of the Paradoxes and the Conception of the Scholastic Logician Petrus de Alalyaco" apărut în *Journal of the History of Philosophy* (v.XII), Washington University, S.U.A.)

Lecția lui Wittgenstein

Tractatus Logico-philosophicus rămâne în bună măsură enigmatic chiar și pentru spiritele versate în minuirea simbolismului logic. Creatorul s-a încercat în lucrarea sa. Ecuația om-operei nu este deloc simplă în cazul lui Wittgenstein. Să încercăm deci a prezenta câteva date lămuritoare despre om și a creiona apoi câteva gânduri proprii în jurul sensului ascuns al operei sale.

Ludwig Josef Johann Wittgenstein, gânditor solitar, unul dintre cei mai cunoscuți filosofi din secolul nostru, s-a născut în Viena la 29 aprilie 1889. Strămoșii din partea tatălui erau evrei, originari din Saxonia. Bunicul său trecuse la protestantism iar mama lui era catolică, cum era, de altfel, și Ludwig, inginer și om de afaceri (este unul din fondatorii industriei siderurgice din Austria), tatăl său era și un sprijinitor al artei, în special a celei muzicale, printre frecvenții casei sale numărându-se Clara Schumann, Gustav Mahler și Johannes Brahms. Frații și surorile lui Ludwig, ca și acesta, erau dotați cu un deosebit talent muzical. El a și înclinat un timp pentru profesia de dirijor, rămânând pe viață un admirator al muzicii și un bun interpret la clarinet.

Pasiunea lui Wittgenstein a constituit-o, din fragedă copilărie, mecanica, ceea ce l-a determinat să urmeze mai întâi la Technische Hochschule din Berlin (1906—1908) și apoi la Manchester (1908—1911) cursuri tehnice de inginerie mecanică. L-au interesat în mod special aeronautica, probleme de zbor și propulsie (s-au păstrat de la el numeroase desene, schițe, proiecte etc.). În același timp, s-a ocupat intens cu studiul matematicii și fundamentele matematicilor. Prin intermediul cărții lui Russell *Principles of Mathematics* (1903) se familiarizează cu problemele logicii matematice și începe studiul operei lui Frege, pe care îl și vizitează în 1911 la Jena. Abandonează studiul mecanicii, rămânând de altfel în tot restul vieții un pasionat al motoarelor, pentru a urma în 1912 și 1913 la Trinity College (Cambridge) cursurile lui Russell. În această perioadă se orientează către studiul temeinic al filosofiei, îl audiază și pe Whitehead, Moore, Keynes, Hardy, Pinsent și Johnson, umindu-l pe toți prin înțelegerea sa vie și cîștigându-l, dealtfel, pe toți ca prieteni (mai ales pe Russell și Pinsent).

În toamna anului 1913 Wittgenstein pleacă în Norvegia și se instalează într-o localitate retrasă (Skjolden), construindu-și singur o cabană și trăind acolo într-o complexă singurătate. Rezultatul meditațiilor sale l-a constituit proiectul unei lucrări, adresate, după propriile lui mărturii, unor ființe extraterestre, cărora își imaginea că ar trebui să le explice rosturile lumii noastre. O lucrare unde să fie abordate cele mai importante probleme ale filosofiei și chiar problema filosofiei în sine. A fost un act temerar, căci Wittgenstein nu făcuse studii filosofice sistematice și exhaustive, dar el urmărea propria sa lămurire, considerînd filosofia drept

o problemă personală. « Fiecare dintre aceste propoziții, a mărturisit mai târziu, este expresia unei boli. » Indufind supliciiul propriilor sale metode de autochestionare, înarmat doar cu o pregătire tehnică (inginerescă), cu elemente solide de logică matematică, puțină psihologie, cunoștințe în domeniul muzicii și avînd în minte lucrările lui Kant și Schopenhauer, Wittgenstein a început să scrie una dintre cele mai neobișnuite lucrări de filosofie.

Izbușnirea războiului mondial îl readuce în Austria, căci, deși reformat, Wittgenstein intră voluntar în armata austriacă, luptă pe frontul italian și este luat prizonier în 1918. Urmează o perioadă de ascuțită criză spirituală; Wittgenstein înclină spre viață monahală, întreprinde studiul evangheliilor și consacră mult timp scrierilor religioase ale lui Tolstoi. Lucrarea îi apare în 1921 în *Annalen der Naturphilosophie* cu titlul de *Logisch-philosophische Abhandlung*. În 1922 este tradusă în engleză de F. P. Ramsey și apare la Londra, sub titlul propus de G. E. Moore, *Tractatus Logico-Philosophicus*, bucurîndu-se de un mare succes. Pe Wittgenstein nu-l mai interesează însă, el considerînd încheiată pentru totdeauna « activitatea » lui filosofică.

Din 1920 pînă în 1926 funcționează ca simplu învățător într-un sat, iar în toamna lui 1926, se angajează ca ajutor de grădinar la o mănăstire de lângă Viena. Construcția unei case a surorii sale are darul de a-i redestepta interesul pentru arhitectură. Proiectează singur casa și se ocupă în următorii doi ani de construcția ei. Întors la Viena reîncepe să aibă preocupări științifice. Îi frecventează pe Moritz Schlick, fondatorul cunoscutului Cerc de la Viena, și pe matematicianul Waismann. Prin Ramsey și Keynes relația legătură cu preocupările științifice de la Cambridge. Hotărîtoare, după propria lui mărturisire, pentru reluarea preocupărilor filosofice, a fost audierea în martie 1928 a unei conferințe a matematicianului olandez L. E. J. Brouwer în legătură cu fundamentele matematicilor. După opt ani de la abandonarea oricărei activități științifice, Wittgenstein își dă seama că mai are ceva de spus. Se întoarce la Cambridge, își dă doctoratul în filosofie (1929) cu celebrul *Tractatus*, iar în 1930 este numit fellow la Trinity College.

Din 1930 începe a doua perioadă activă în viața lui Wittgenstein care culminează, ca și prima, cu o retragere de un an (1936) la cabana din Norvegia pentru redactarea lucrării *Philosophische Untersuchungen*, apărută însă abia în 1953, la doi ani după moartea lui Wittgenstein.

Cea mai importantă lucrare a lui rămîne însă *Tractatus*. Influența ei deosebită asupra filosofiei contemporane poate fi rezumată în simplul fapt că a constituit punctul de plecare a două dintre cele mai cunoscute curente filosofice: pozitivismul logic și Școala analitică engleză. Wittgenstein n-a fost însă adeptul nici uneia dintre ele, după cum nici ele n-au adoptat ca atare vreuna din tezele lui Wittgenstein. Mai mult, Wittgenstein însuși și-a retractat propriile sale idei. *Tractatus* a lucrat asupra spiritelor mai ales prin sugestiile determinate de respingerea ideilor pe care le expune *Tractatus*; acesta conține însă un element care, chiar dacă nu rămîne întru totul « inatacabil », cum s-a exprimat Wittgenstein în prefață, va rămîne totuși, independent de orice interpretare, un adevăr al zilelor noastre; e vorba de faptul că logica stă bine la baza filosofiei, că la un moment dat al evoluției umanității nu gîndirea este cea care trebuie să se muleze după existența ci aceasta după legile și formele gîndirii. Sintem, într-adevăr, în momentul în care realitatea creată de om devine mai importantă decît existența care l-a creat pe om. Acesta este un adevăr ingineresc, simplu, dar care, aplicat în filosofie, determină o « răsturnare copernicană », comparabilă numai cu cea realizată de Immanuel Kant.

Ca inginer, Wittgenstein avea în minte schița, proiecta sau desenul unei piese. Știa că un desen bine executat reprezintă o piesă potențială, un viitor obiect, un obiect autentic, un lucru. Gîndurile noastre și expresiile lor lingvistice nu sînt

altceva decât asemenea proiecții, un fel de imagini, ca cele fotografice — fie ale unui obiect existent, fie ale unuia care poate fi construit. Dacă am avea la dispoziție toate propozițiile adevărate, care sînt tocmai astfel de imagini, am avea astfel imaginea întregii lumi, ca într-o «mare oglindă».

Această oglindă a lumii este, după Wittgenstein, limbajul. El este alcătuit din propoziții, iar acestea din nume. Aparent, între propoziție și starea de lucruri la care se referă ea nu este nici o asemănare, tot așa cum nu există asemănare între o partitură și melodia care se cântă după ea. Propoziția, ca și partitura, este un model al realității. Între model și original este o corespondență, astfel încît fiecare părți componente a originalului li corespunde — printr-o lege de proiecție — una din părțile componente ale modelului.

Dar care este adevărata structură a propoziției, forma ei propriu-zisă? Ea este, după Wittgenstein, cea logico-matematică, funcțională sau relațională, așa cum au descris-o Russell și Frege în lucrările lor. Dar dacă aceasta este forma propoziției (*F(a)* sau *aRb*), atunci aceasta trebuie să fie și forma stărilor de lucruri la care ea se referă. Aceasta este «răsturnarea copernicană» în varianta lui Wittgenstein.

În *Tractatus* se consideră că lumea nu este totalitatea obiectelor, ci a faptelor, care constituie existența stărilor de lucruri, acestea fiind combinații de obiecte. Se creează impresia iluzorie că autorul ar fi pornit de la această realitate, pe care se calchiază apoi perfect propoziția în accepție logico-matematică.

Răsturnarea planurilor creează dificultăți. Descrierea realității prin stări de lucruri este evident simplistă. Există, cei-drept, obiecte, proprietăți și relații între ele dar există și fenomene și procese. Dacă realitatea este mai bogată decât cea corespunzătoare formelor logico-matematiche, atunci înseamnă că acestea nu sînt singurele admisibile. Pe de altă parte însă, în logica modernă nu se admit alte forme decât acestea. Alternativele ar fi: sau admiterea unei realități statice, cu obiecte, proprietăți și relații rigide, sau admiterea mai multor tipuri de forme logice.

Pentru a evita aceste alternative, Wittgenstein imaginează o soluție originală. Există, într-adevăr, și altceva decât obiecte, proprietăți și relații, dar acel «altceva» depășește limitele limbajului logico-matematic și ca atare limitele lumii. Expresia lingvistică a celui «altceva» nu este decât o absurditate, căci «altceva» nu poate fi exprimat. «Despre ceea ce nu se poate vorbi trebuie să se tacă.»

Și Kant încercase să traseze o limită, ce-i drept nu limbajului, ci gândirii, utilizării transcendente a conceptelor care determină apariția contradicțiilor. Este vorba de contradicții față de principiile logicii tradiționale. Utilizarea transcendentă, speculativă sau dialectică a rațiunii depășește limitele oricărei experiențe posibile și trebuie ca atare evitată.

În ambele cazuri, încălcarea limitelor, atît pe plan ontic, cît și lingvistic, este lăsată în seama filosofiei, respectiv a metafizicii. Filosofii, după Kant, necunoscînd limitele rațiunii ajung la contradicții. Dar, va spune Hegel, practicarea contradicției este salutară; aceste contradicții sînt în fond principii fundamentale ale oricărei existențe autentice. Iar dacă existența e contradictorie, atunci acest lucru trebuie să se vădească și pe planul gândirii, într-o logică dialectică. Mai mult, stabilind principiile gândirii dialectice, Hegel consideră că toate lucrurile trebuie să se supună acestora, iar dacă n-o fac, cu atît mai rău pentru ele.

Wittgenstein n-a învățat lecția lui Hegel, faptul că ceea ce nu poate exprima el prin funcțiile lui Russell și Frege, ceea ce depășește limitele trasate de el limbajului nu este absurditate decât din această perspectivă, a limitării la formele logico-matematiche. Realitatea trebuie, într-adevăr, să se supună acestor forme, științelor și proiectelor prin care noi o prelucrăm (cu condiția respectării principiilor logico-matematiche), dar nu numai acestora; chiar dacă am proceda după bunul nostru plac,

putem opera doar în virtutea condițiilor noastre subiectiv-raționale, care nu se mai supun numai legilor de concordanță proiectivă de la original la model sau invers. Dar Wittgenstein, luînd în serios propria lui teză, a izomorfismului total dintre gîndire și realitate (ambele concepute logico-matematic) afirmă categoric că nu există decât obiecte, că nu există nici un fel de subiect. Or, gîndirea, chiar dacă corespunde obiectului, este gîndirea unui subiect, a unui om, a umanității. Ea nu a fost și nu va fi întodeauna aceeași, căci atunci logica ar fi o știință fără istorie. Dacă se admite teza după care forma propoziției este aceea despre care vorbesc Russell și Frege, atunci omenirea pînă la Frege, mai precis, pînă în perioada în care a devenit el matur, n-a gîndit sau a fost inconștientă cî gîndește, ceea ce nu se poate admite.

Din *Tractatus* reiese că forma propoziției, chiar dacă este propoziție verbală, nu e predicativă, în sensul celei clasice. Wittgenstein concepe propoziția ca pe o combinație de nume (de substantive) fără verbe. Mai mult, la el nu poate fi vorba de afirmație și negație în sens clasic predicativ, adică în sensul autentic uman de manifestare a gîndirii. Propozițiile, pentru el, mai mult arată decât exprimă, sugerînd faptul că sînt concepute vizual, asemenea șirurilor de formule matematice, care nici nu se mai pot exprima lingvistic. Mergînd pe linia lui Frege, el chiar înclină spre o scriere conceptuală de tip hieroglic, care, după cum se știe, poate fi citită în orice limbă, căci ea, într-adevăr, arată nu exprimă.

Absurditățile despre care vorbește Wittgenstein, pseudoconceptele și pseudo-propozițiile care iau naștere din combinația lor, se dovedesc însă indispensabile chiar și pentru construcția lucrării lui Wittgenstein. Despre ele trebuie să se vorbească totuși, chiar dacă nu se urmărește altceva decât infirmarea lor. Dar astfel de pseudoconcepte sînt: «obiect», «fapt», «funcție», «număr», adică toate conceptele despre care se vorbește în *Tractatus*. Aceasta este contradicția fundamentală a tratatului: în el se vorbește tocmai despre ceea ce ar trebui să se tacă. În mod consecvent, pe această linie ar trebui să se renunțe practic la orice concept și deci la cuvintele articulate care le exprimă. Căci nu numai «obiectul» sau «numărul» nu există ca atare — există doar numite obiecte și numite numere —, dar nu există nici «masa» și nici «scaunul», ci numai numite mese și numite scaune.

Teza excluderii pseudoconceptelor a fost adoptată de pozitivismul logic și completată în sens empirist și idealist-subiectiv, ceea ce nu corespunde însă viziunii lui Wittgenstein, care este mai curînd obiectivistă. Wittgenstein nu a subscris acestor interpretări. El a utilizat totuși pseudoconcepte, recunoscînd în finalul lucrării că propriile sale propoziții sînt absurde și că însuși *Tractatus* său nu este altceva decât o scară care trebuie aruncată după urcare. Cît de puțin se poate realiza printr-un asemenea gest a dovedit-o el însuși; după scrierea lucrării a trecut printr-o asemenea criză sufletească, încît era să-și petreacă restul vieții la mănăstire, să-și dedice, cu alte cuvinte, viața unui pseudoconcept.

La ce se reduce în aceste condiții filosofia, rămîne ea o simplă colecție de absurdități? O culegere de enunțuri, imposibil de exprimat în limbaj logico-matematic? Scopul filosofiei devine clarificarea logică a gîndirii. Ea trebuie să se transforme, după Wittgenstein, din doctrină în activitate. O activitate de tip logico-matematic de clarificare a limbajului. Pe această linie, indicațiile lui Wittgenstein sînt de tip cartesian, cu deosebirea că nu se aplică ideilor, ci expresiilor lingvistice. Dar astfel de activități de interpretare logice a limbajului au mai fost cunoscute, ce-i drept fără a fi identificate cu filosofia. Să amintim, în primul rînd, lucrarea lui Aristotel, intitulată chiar «Despre interpretare» (*Peri hermeneias*), al cărei scop era descoperirea formelor gîndirii în cadrul contextului propozițional-lingvistic. Formele

gîndirii sînt de data aceasta cele clasico-tradiționale, în speță judecata, respectiv afirmația și negația. Pe Hegel îl obseda problema exprimării lingvistice a tazelor speculative care apăreau stranie în limba obișnuită (ca de exemplu propoziția « Das Sein ist Nichts »). Opțiind pentru scrierea hieroglică, este evident că Wittgenstein se gîndea la o hermeneutică de tip logico-matematic, a cărei misiune ar fi fost aceea de a curăța limbajul de « ceea ce nu se poate spune ».

Este curios că Wittgenstein, care dispunea de o cultură artistică aleasă, avea vădite înclinații religioase și era de o corectitudine, ordine și devotament desăvîșite (a participat la ambele războaie mondiale ca voluntar), consecvent punctului de vedere ales, contestă existența judecăților de valoare, care nu au semnificație logico-matematică, și afirmă că propoziții ale eticii nu există; etica este inexprimabilă, ca și estetica, cu care s-ar identifica ! Este evident că Wittgenstein însuși nu punea fi în total acord cu aceste restricții, deși își dădea seama că ele se impun. Admițînd că singura logică este cea matematică, că ea reprezintă conceptibilul, tot ce cade în afara ei este absurditate. Dacă realitatea nu se supune acestor logici, ar fi spus Hegel, cu atît mai rău pentru ea ! Asistînd la propria sa criză spirituală, la suferințele unui suflet a cărui existență trebuia el însuși s-o conteste, Wittgenstein își va fi spus: Cu atît mai rău pentru mine! — transformîndu-se, în consecință, din cel mai profund gînditor de la Cambridge în ajutor de grădinar. Iată la ce ne poate duce logica matematică, în afara de paradoxe, dacă o luăm în serios !, ar fi exclamat în această situație Poincaré, cunoscut adversar al logicismului.

Wittgenstein a fost de o consecvență admirabilă, dovedind cu propria lui viață faptul că lucrurile se petrec exact așa cum a spus el. Dovedind deci necesitatea admiterii unor alte tipuri de logici, a unor alte criterii de conceptibilitate. Pot admite că limitele limbajului meu sînt limitele lumii mele, dar limbajul meu nu se reduce la cel hieroglic, lumea mea nu se reduce la casa mea, la automobilul sau la aparatul meu de ras, pe care mi le pot reprezenta, într-adevăr, prin imagini proiective perfecte. Nu asemenea proiectii determină sau rezolvă crizele sufleteste. Tot astfel, există și crize ale științelor; marii fundamentiști au dovedit că acestea nu pot fi depășite (cel puțin în fizică și matematică) decît prin relativizarea, prin dialecticizarea conceptelor și a legilor logice, care, în aceste domenii erau pur logico-matematice. Nici crizele economice nu pot fi evitate cu astfel de mijloace. Categoriile economiei politice sînt concepte dialectice.

Aceasta este una dintre soluții. Dar se preconizează și o soluție logico-matematică. Se consideră că logica-matematică de azi ar fi progresat mult, dincolo de sfera îmbrățișată de Wittgenstein, că am dispune astăzi de aplicații etice efective ale logicii matematice (logica acțiunii, logica deontică, logica comenzilor etc.), că nu mai avem nevoie de dialectică, că rezolvăm totul prin calcul logico-matematic, chiar și disputele teologice. Logica matematică nu mai este o logică inginerescă (logica aparatului de ras), căci are pînă și aplicații poetice. Ea se aplică oriunde: în știință și nonștiință, în domeniul exactității ca și al inexactității. Cei care afirmă astfel de lucruri, — fie că n-au citit *Tratatul* lui Wittgenstein, fie că îl ignoră — se găsesc sub prima treaptă a scării de propoziții pe care a construit-o acesta în 1921. Mai mult, se găsesc chiar sub nivelul clasic al criticismului kantian, deci sub știința secolului al XIX-lea. Căci a face știință a însemnat, încă de pe atunci, a delimita.

Dar, în *Tractatus*, Wittgenstein oscilează: el consideră, pe de o parte, că introducerea scrierii hieroglice este necesară în scopul clarificării limbajului, îndeletnicirea revenindu-i filosofului; pe de altă parte, însă, crede că propozițiile din limbajul nostru uzual sînt într-o ordine logică perfectă, ceea ce ne rămîne de făcut fiind dezvăluirea întregului adevăr pe care-l conțin. Aceasta este ideea fundamentală

pe care o vor dezvolta ulterior reprezentanții Școlii analitice engleze, preconizînd hermeneutica limbajului cotidian. Wittgenstein nu va subscrie întru totul la această idee. Chiar dacă nu va mai urmări o analiză de tip logico-matematic a limbajului, va întreprinde o hermeneutică logică, căutînd gîndirea care se ascunde sub veșmîntul lingvistic, tipul de gîndire care se poate aplica într-un anumit context și care generează un sistem de reguli valabile în cadrul diferitelor « jocuri lingvistice ». În plus, deși a renunțat la analiza limbajului științific, Wittgenstein alege contextul jocurilor lingvistice din domeniul învecinate celor științifice.

Faptul că Wittgenstein însuși a renunțat la ideile expuse în *Tractatus* ar îndreptăți afirmația după care acesta reprezintă o bătălie pierdută, mai mult prin critica precedent. El a devenit rodnic numai prin aplicare parțială, în ciuda ecoului său fără precedent. El a devenit rodnic numai prin aplicare parțială, mai mult prin critica decît prin preluarea lui. Așa se explică faptul că n-au existat wittgensteinieni. S-au scris atîtea cărți despre *Tractatus*, dar nici una în continuarea lui.

În principiu, totuși, bătălia nu este pierdută, dar ideea degajată din *Tractatus*, aceea de « construcție logică a lumii » (*Logische Aufbau der Welt*) este mai mult ca oricînd aplicabilă zilelor noastre. Ea nu poate fi însă o simplă construcție logico-matematică, chiar dacă așa o înțînim, cu precădere, în tehnică sau în științele exacte. Aceasta este lecția *Tratatului*. În rest, nu ne rămîne decît să studiem și celelalte logici. Aceasta, nu numai de dragul extrateoreticilor cu care, după Wittgenstein, nu se poate discuta decît logică. O putem face și cu semenii noștri, cu creatorii acestor numeroase teorii care determină suprasaturația sistemului informațional. Toate bune și frumoase, le putem spune, dar cum stăm cu logica ?

În climatul umanist de la Cambridge

L-am întâlnit pe Wittgenstein în 1938, puțin înainte de Crăciun—era primul meu trimestru la Cambridge. Într-una din ședințele Clubului de științe morale tocmai se terminase de citit o lucrare și începuseră discuțiile, când cineva începu să bîlbîie parcă un fel de observație. Se exprima cu mare dificultate — pur și simplu nu pricepeam ce spune. M-am aplecat la urechea vecinului meu și l-am întrebat în șoaptă: «Cine e?». El mi-a răspuns la fel: «E Wittgenstein.» Am fost uluit, desigur, pentru că mi-l închipuisem pe autorul faimosului *Tractatus* ca pe un bătrîn venerabil, pe cînd omul acesta arăta tîndr — i-aș fi dat în jur de treizeci și cinci de ani. Avea în realitate patruzeci și nouă — un bărbat tînr cu pielea mîslinie, obrajii supti, un minunat profil cu nas acvilin, părul castaniu, ondulat. Am băgat de seamă atenția deosebită cu care îl ascultau toți cei prezenți. După începutul acela nefericit, făcuse o pauză și se vedea că se căzneau să-și pună gîndurile în ordine. Avea o expresie concentrată, miștile schișuă gesturi severe, de parcă ar fi ținut un discurs. Toată lumea îl aștepta într-o liniște încordată. Mi s-a întîmplat să asist mai tîrziu de nenumărate ori la scene de felul acesta și, cu timpul, mi-au devenit familiare.

Am urmat cursul lui Wittgenstein despre fundamentele filosofice ale matematicii, în trimestrul de primăvară din 1939. Subiectul a fost apoi reluat în trimestrul de Paște și de Crăciun. Nu pricepeam o boabă din cursurile acelea — am reușit abia peste vreo zece ani, cînd mi-am revăzut notele. Cu toate acestea, eram conștient, ca și ceilalți de altfel, că Wittgenstein făcea un lucru mare. Se simțea că-și tale drum prin probleme de o profundă dificultate și că modul lui de a le ataca era absolut original.

Nu-și pregătea cursurile dinainte, nu-și făcea notițe. Mi-a mărturisit că încercase o dată să predea după un plan scris, dar rezultatul fusese jălnic: gîndurile care veneau erau «rîncede», sau, după cum le declară unui alt prieten de-al său, cuvintele păreau «cadavre» cînd se apuca să le citească. Mi-a spus că în cele din urmă adoptase o metodă simplă de pregătire a cursului: cu cinci minute înainte de a începe, își rememora traseul urmat în cursul anterior; cu cinci minute înainte de a-și pornea de la el, încercînd să împingă înaintea cercetarea cu ajutorul ideilor proaspete. Putea să procedeze astfel numai pentru că gîndul și scria imens în afara cursurilor, chiar despre problemele pe care le pune în discuție acolo. Nu ne puteam îndoi de asta. Dar chiar așa stînd lucrurile, în aceste ore de clasă el întreprindea, în mare măsură, o nouă cercetare.

Fie că ținea o conferință, fie că se adresa prietenilor, Wittgenstein vorbea totdeauna emfatic, explozînd virtuțile expresive ale intonației. Vorbea o engleză perfectă, cu rigoarea unui englez educat, în care se mai aveau din cînd în cînd și construcții pur germane. Avea un timbru foarte marcat, notele cele mai înalte sîrînd

ușor deasupra registrului normal al vocii masculine — dar asta nu deranja. Cuvintele, deși nu curgeau bînd unul din altul, aveau un impact puternic. Despre orice ar fi vorbit, simțea imediat că ai în fața ta un om de excepție. Trăsăturile feței aveau o deosebită mobilitate și expresia i se schimba neconștient, pe măsură ce vorbea. Ochii înfundau în orbite aruncu uneori scîlciri tăioase. Personalitatea lui era covîrșitoare, aș zice chiar imperială.

Severitatea lui Wittgenstein răspundea, cred, iubirii sale pasionate de adevăr. Se înfrîna neobosit în cele mai grave probleme filosofice. Soluția unei probleme conducea însă la formularea alteia. Nu cunoștea compromisul: el trebuia să atingă deplină înțelegere. Își comanda totul fără milă și întreaga lui ființă trăia într-o permanentă tensiune. Nu puteai să nu vezi cum își strunește voința și intelectul aproape cu silinție. Acesta era unul din aspectele neînduplecatei, absolutei sale angajări. Ceea ce-l făcea să pară teribil și fioros, atît ca profesor cît și în relațiile particulare, era totuși această integritate nemiloasă, de care nu scutea pe nimeni, nici măcar pe el însuși.

După cursuri era întotdeauna sleit. Dar aceste minunate cursuri nu făceau decît să-l revolte. Era dezgustat de ceea ce a putut spune, de ceea ce a putut fi el acolo. Adeseori, ieșind din clasă, se repezea în oraș să vadă un film.

Cînd studenții începeau să-și scape scaunele afară din sală, el implora din ochi pe cite un prieten aflat prin preajmă sau îl ruga cu o voce mică, alta auzită: «Hai cu mine la un film!». Pe drum spre cinema, își cumpăra o chiflă sau o plăcintă cu carne pe care o molfaia absent după aceea: era captivat de film. Nu suportă să stea decît în primul ring de scaune, pentru că ecranul să-i ocupe tot cîmpul vizual și astfel mintea să-i respire în voie, sfîdînd gîndurile din timpul cursului și, mai ales, repulsiu finală. Odată mi-a șoptit: «E ca un duș!». Nici la film nu se putea uita cu detașare, relaxat. Se apleca înainte, în culmea încordării, și nu-și lua ochii de la ecran nici pentru o secundă. Nu-l plăcea să comenteze episoade din film și nici să-i asculte pe alții dîndu-și cu părerea. El se voia complet absorbit în acele momente, indiferent cît de penibil sau de artificial era filmul; voia să se elibereze, cît puțin temporar, din înțetarea ideilor sale filosofice, care-l torturau permanent, istovindu-l.

Mi-amintesc că Wittgenstein a spus o dată că se poate construi o lucrare filosofică, bună și serioasă, numai din «glume» (fără ca prin asta să devină hazlie); s-ar putea face un alt tratat filosofic numai din întrebări (fără răspunsuri). În scrierile sale, a uzat de ambele. Iată un exemplu grăitor: «De ce nu poate un cîine simula durerea? Este el oare prea cîntîț?» (*Investigații filosofice*, §250)

În 1939, mă invita adeseori să-l însoțesc în plimbările sale. Mergeam de-a lungul râului, pînă la ferma Midsummer, sau chiar mai departe. Lua cu el pline și zahăr pentru cai de la fermă. Extenuate erau aceste plimbări! Despre orice am fi vorbit, el se aplica subiectului grău și intens, iar pentru mine era o caznă cumplită să țin pasul cu gîndurile lui. Mereu se oprea din mers ca să-mi recite vreuna din emfaticile sale remarci, în timp ce mă sfîrșelea cu privirea. Apoi pornea grăbit dar slăbă ritmul după clișia metri, ținea din nou, deodată se oprea — și tot așa la nesfîrșit. Pe fondul acestei mișcări alurite se desfășura o conversație perfect controlată. Proșpețimea și adîncimea gîndirii lui Wittgenstein, exercitîndu-se asupra oricăruia subiect, cerea maximum de prezență din partea însoțitorului. Wittgenstein m-a cunoscut placititudine.

Dacă era bine dispus, glumea într-un chip fermecător. Pe cele mai serioase tonuri și cu cea mai serioasă față, rostea judecăți deliberat extravagante sau absurde. Îmi

«dăruia» toți copacii pe lângă care treceau, atrăgându-mi atenția că nu am voie să-i tai sau să le fac vreun alt rău și nici să-i împiedic pe foștii proprietari să-și întrebuințeze după bunul lor plac. Acceptam condițiile și copacii deveneau «al mei». Într-o seară cînd ne plimbam pe Jesus Green, mi-a arătat constelația Casiopeea: era în formă de «W», care nu putea să vină, chipurile, decît dela Wittgenstein. M-am opus. Mie mi se părea că e un «M» scris pe dos, de la Malcolm. M-a informat, pe tonul cel mai serios cu putință, că săvîrșeam o gravă eroare.

Dar destinderile de acest fel erau rare. Cel mai adesea, Wittgenstein era într-o dispoziție sumbră, apăsător fără încetare, cred eu, de imposibilitatea de a realiza comprehensiunea totală în filosofie. Poate că totuși, prostia și cruzimea care invadează zilnic lumea, în formele lor ridicole, prezindînd respectul nostru, îl amărâu chiar mai mult. Din toate lucrurile care i se propuneau în curgerea nesfîrșită a evenimentelor, puține erau capabile să-i producă plăcere — cele mai multe îl stîrneau o emoție înrudită cu suferința. De multe ori în plîmărilor noastre se întîmpla să se oprească din senin și să exclame «O, Doamne!», privindu-mă compătimitor și implorînd parcă intervenția divină în cursul dureros al vieții omenești.

La una din întîlnirile care se țineau regulat la el acasă sîmbăta după-amiază între cinci și șapte, Wittgenstein a spus o «ghicitoare», cu scopul de a arunca puțin lumină asupra naturii filosofiei. Era cam așa: să presupunem că am înconjura Pămîntul pe la Ecuator cu o coardă bine întinsă. Apoi coarda ar fi lungă cu un yard. Dacă ea și-ar păstra forma circulară rigidă, la ce distanță de suprafața pămîntului s-ar afla? Fără să se gîndească prea mult, toți cei prezenți au opinat că distanța aceea ar fi atît de micușică încît cu greu s-ar putea percepe. Greșeam cu toții. Distanța ar fi de aproape șaisprezece centimetri! Wittgenstein a declarat că acesta e genul de greșală care se întîmplă frecvent în filosofie: *seducția reprezentării*. În ghicitoarea propusă, reprezentarea care ne înșela era comparația între lungimea bucății adăugate și lungimea integră a corzii. Reprezentarea în sine e destul de corectă, căci o bucățică de un yard e o fracțiune neînsemnată din lungimea totală. Dar ea ne conduce la o concluzie falsă. La fel se întîmplă în filosofie, sîntem mereu înșelați de reprezentările mentale care sînt, de altfel, corecte în sine. Wittgenstein a mai dat un exemplu: desenele reprezentînd pămîntul ca pe o minge, pe care noi stăm în picioare, iar oamenii de la antipod, cu capul în jos. Desenul, a spus el, nu constituie o reprezentare greșită, dar el ne induce ideea că cei de la antipod sînt sub noi și stau chiar spinîrați cu capul în jos. (Acest exemplu e analizat în *Investigații*, § 35f)

E greu de precizat concepția lui Wittgenstein despre valoarea operei sale. În prefața la *Investigații*, ne avertizează că nu avem de-a face cu o «carte bună», ori aceasta nu e impoartura unei modestii afece. El credea sincer că opera lui ar fi putut fi mai bună — scrisă însă de altcineva.

Doctoriței Louise Mooney, care l-a tratat în vara lui 1949 și cu care vorbise puțin despre opera lui, i-a spus bunăoară: «Poate că totul s'ar găsi înțeles, poate că totul e o greșală». Dar nu aceasta era atitudinea lui caracteristică. În general își exprima și își apăra ideile cu încredere și forță. Despre conceptele fundamentale ale filosofiei lui nu credea că ar putea fi eronate. Mai tot timpul era convins că a făcut un mare pas înainte în filosofie. Eu înclin să cred că se temea totuși ca importanța acestui pas înainte să nu fie exagerată de către cei care vor privi lucrurile prea de aproape. Temerea se face simțită în alegerea observației lui Nestroy ca motto la *Investigații*: «Überhaupt hat der Fortschritt das an sich, dass er viel grösser ausschaut, als er wirklich ist.» (Este în natura fiecărui progres ca el să apară mai mare decît este în realitate.)

În privința posterității, operei sale — dacă va dispărea fără să lase vreo urmă, sau dimpotrivă, dacă va continua să trăiască, dovăduindu-se de folos omenirii — avea mari îndoieli. Freud mărturisise într-o scrisoare: «În ceea ce privește valoarea operei, mele și influența ei asupra evoluției științei, îmi vine foarte greu să emit judecări. Uneori cred în ea; alteori, însă, mă îndoiesc. Nu cred că așa ceva se poate prevedea. Nici Dumnezeu însuși nu ține încă.» (Ernest Jones, *Sigmund Freud*, London, 1955, vol. II, p. 446) Cred că aceste propoziții ne pot ajuta să înțelegem mai bine și îndoielile lui Wittgenstein, trecînd peste faptul că pesimismul său era mai solid decît al lui Freud. Eu personal mă îndoiesc că Wittgenstein s-a gîndit vreodată la munca lui ca la o operă «măreață».

Prezența lui Wittgenstein era epuizantă. Nu e vorba numai de ținuta intelectuală a conversației — față de care nu arăta nici o indulgență — ci și de atmosfera generală: pretindea severitate, raționamente fără greșală, se cențura tot timpul și era tot timpul deprimat. De fiecare dată cînd ne întîlneam, în iarna 1946—1947, la despărțire eu eram stors, cu nervii distruși. Simțeam atunci că îmi vor trebui citeva zile pînă să-l pot suporta din nou.

În iarna aceea mi-a spus în repetate rînduri că nu crede să mai reziste la catedră. Desigur că ideea de a fi filosof de profesie îl repugna. Disprețuia tot ce însemna viață universitară. Nu mai suporta încordarea prelungită pe tot parcursul orelor obligatorii și al discuțiilor. Mai mult decît orice îl durea, probabil, să vadă că influența lui ca profesor nu e nici pe departe constructivă. Era îndurerat și dezgustat cînd vedea efectele înțelegerii parțiale a ideilor sale filosofice și tendința studenților de a se mulțumi cu un semidocism sfîrșitor. Ratase experiența de dascăl și obsesia acestei ratări îl măcina zi și noapte. Uneori în timpul cursului, exclama pe un ton de amară suferință: «Sînt un profesor mizerabil!». A încheiat un curs de un întreg cu propoziția: «Singura sîmîntă pe care se pare că v-o las este un anume limbaj.»

Aș încerca acum să ating dificila problemă a atitudinii lui Wittgenstein față de religie. Mi-a mărturisit că o disprețuise în copilărie dar că la douăzeci de ani s-a schimbat ceva în el. Văzuse la Viena o piesă, alături de medică, în care un personaj spunea că indiferent ce s-ar întîmpla în lumea largă, el nu va păți nimic rău, căci el nu era supus nici sorții, nici circumstanțelor. Wittgenstein a vibrat profund la această idee stoică, întrezărînd pentru prima oară posibilitatea religiei. Mi-a mărcisurit apoi că în timpul serviciului militar, în primul război mondial, a citit scrierile lui Tolstoi despre Evanghelii și s-a cutremurat.

Wittgenstein spune în *Tractatus*: «Nu cum e lumea e mistic, ci că e.» (6.44) Cred că Wittgenstein trăia adeseori marea mirare că există ceea ce există, și asta nu numai în perioada scrierii *Tractatus*-ului, ci chiar și mai tîrziu, cînd l-am cunoscut eu. Nu mi-e clar dacă acest sentiment era sau nu de-a face cu religia. L-am auzit spunînd cîndva că el înțelege concepția despre existența lui Dumnezeu în măsura în care ea este implicată în conștiința omului despre păcatul și vina sa. A adăugat că nu înțelege în schimb concepția despre Dumnezeu-creatorul. Eu personal cred că idei ca judecata de apoi, iertarea păcatelor și purificarea ei erau accesibile, legate fiind pentru el de scriba de sine, de aspirația lui fierbinte spre puritate, și de incapacitatea omului de a deveni mai bun. Dar ideea unei flințe demurgice nu l-putea convinge.

Ultima scrisoare pe care am primit-o de la Wittgenstein a fost scrisă cu treisprezece zile înainte de a muri. Scria: «Mi s-a întîmplat un lucru extraordinar. Cam acum o lună m-am aflat deodată în exact acea dispoziție necesară filosofiei. Fusesem

absolut sigur că nu-mi va mai reveni niciodată. În sfârșit, după doi ani, creierului meu i s-a ridicat cortina. Bineînțeles, nu lucrez decât de cinci săptămâni și se poate foarte bine ca mine să se isprăvească totul; mă simt însă mult mai puternic. « Mai spune că » în afara unei slăbiciuni care crește și scade într-un ritm constant, mă simt foarte bine zilele astea ».

Cînd Wittgenstein a venit să locuiască la familia Bevans, doamna Bevans s-a speriat de el la început, dar apoi devotamentul ei nu a mai cunoscut limite. Ieseau adeseori la plimbare împreună. Ea mi-a declarat că Wittgenstein a influențat-o enorm, plină și în lucrurile mici. De exemplu, ea își cumpărase o haină nouă, pe care urma să o poarte la o petrecere. Înainte de a pleca, a trecut pe la Wittgenstein să-i arate haina. Aceasta a privit-o cu atenție. « Așteaptă ! », a zis. S-a repezit la foaier și, fără să-i mai ceară voie, i-a tăiat toți nasturii mari din față. Iar el i-a plăcut haina mai mult așa !

Wittgenstein se simțea foarte bine și lucra cu furie. În vremea cînd « cortina i se ridică de pe creier », el îi spunea doamnei Bevans: « Voi lucra acum mai bine ca niciodată ».

În după-amiaza zilei de 27 aprilie — era într-o vineri — a ieșit să se plimbe. Noaptea i-a fost foarte rău. Nu și-a pierdut cunoștința, iar cînd doctorul l-a informat că va mai trăi doar cîteva zile, Wittgenstein a exclamat senin: « Bine ! » Înainte de a intra în comă, i-a spus doamnei Bevans, care stătuse lingă el toată noaptea: « Spune-le că am dus o viață minunată ! ». Voia ca prietenii săi apropiați să afle asta. Dar cînd mă gîndesc la pesimismul atât de teribil, la intensitatea suferințelor sale morale și mentale, la cruzimea cu care și-a cravașat gîndirea, la nevoia de dragoste pe care o resimțea și la brutalitatea cu care o respingea totuși, îmi înclin să cred că a avut o viață cumplit de nefericită. El pretindea că fusese « minunată ». Această propoziție îmi răsună astăzi bizar și misterios.

G. H. von WRIGHT

Profilul unei personalități intelectuale

Ciudata personalitate a lui Wittgenstein te subjuga. Nu-l rezista nimeni. Unii erau îngroziiți. Pe cei mai mulți însă îi fascina. S-ar putea spune că Wittgenstein evita să facă ceea ce numim « cunoștințe », dar simțea nevoia prietenilor și le căuta. Era un mare dar foarte sever prieten. Încin să cred că mai toți cei care îl iubeau și îi erau prieteni se și temeau de el.

Au circulat multe legende aberante pe seama vieții și personalității lui Wittgenstein. Între discipolii lui s-au ivit nu o dată conflicte stupide. Wittgenstein suferea din cauza lor. Credea chiar că influența lui, ca profesor, dăunează independenței spirituale a elevilor săi. Mă tem că avea dreptate. Și cred că, cel puțin într-o oarecare măsură, înțeleg de ce trebuia să fie astfel. Profunzimea și originalitatea gîndirii sale îngreuiau accesul la ideile expuse, făcînd aproape imposibilă încorporarea lor

într-un sistem propriu de gîndire. În același timp însă, erai ademenit și rob de vraja personalității și a stilului său. Era practic imposibil să înveți ceva de la Wittgenstein fără să-ți însușești frazarea lui, cuvintele lui cheie. Ajungeai, inevitabil, să-ți imiți tonul, mimica, gesturile. Ideile riscu să se dizolve oriînd în fabuloasa originalitate a limbajului. O covîrșitoare naturală și simplitate învluie întotdeauna învățătura unui spirit mare, făcînd-o cu atât mai greu de pătruns. Discipolii devin, de obicei, epigoni insignifianți. Semnificația tulburătoare a acestor oameni nu poate fi nicînd înțeleasă privind la discipolii lor. Ea se vădește abia în acele influențe îndepărtate, subtile și, de cele mai multe ori, imprezvizibile.

Trăsăturile fundamentale ale lui Wittgenstein erau o împunătoare și sublimă seriozitate, susținută de cea mai viguroasă inteligență. Nici o altă seriozitate sau inteligență nu a făcut asupra mea o impresie mai puternică.

Cred că există două forme ale seriozității de caracter. Una este cea osificată în « principii rigide », cealaltă este rodul unei inimi pasionate. Prima are de a face cu morală, a doua ar fi mai aproape de religie. Wittgenstein avea o sensibilitate acută, chiar bolnăvicioasă, față de tot ce privea datoria, dar onestitatea și intransigența personalității sale țineau mai degrabă de cel de al doilea tip de seriozitate. Nu cred totuși să fi fost religios, dect poate în sensul vulgar al cuvîntului. Nu avea așa-numita « credință creștină », dar nu era nici non-creștin, păgîn, ca Goethe. E important să precizăm totuși că nu era panteist. « Dumnezeu nu se descoperă pe sine în lume », scria el în *Tractatus*. Se gîndea la Dumnezeu, spunea el, ca la neînduplecatul judecător.

Wittgenstein își mărturisise uneori convingerea că e un damnat. Viziunea lui era sumbră. Timpurile moderne îi păreau o epocă a întunericului. Chiar credința lui despre slăbiciunea ființei umane nu se dooseba prea mult de anumite doctrine ale predestinării.

Riguros vorbind, Wittgenstein nu era un învățat. « Obiectivitatea rece » și « meditația detașată » nu i se potriveau. Punea tot sufletul în ceea ce făcea. Viața lui era o neobosită călătorie la care îl împingea îndoiala. Arareori se întîmpla să-și revadă punctele de vedere mai vechi, și atunci numai pentru a le desființa.

Cunoașterea era pentru Wittgenstein întim legată de acțiune. E semnificativ că primele domenii de studiu au fost cele tehnice. Noțiunile de matematică și de fizică nu și le cîștigase printr-o vastă lectură, ci prin lucru asiduu cu tehnicile matematice și experimentale.

Interesele sale artistice erau la fel de vii și mobile ca cele științifice. Putea fi oriînd arhitect, sculptor sau dirijor. Probabil că n-ar fi atins niciodată măiestria în aceste domenii. Nu era însă un « diletant ». Toate manifestările spiritului său multilateral țineau dintr-un imperios impuls creator.

Nu studiase sistematic operele clasicii filosofiei. Era în stare să citească doar ceea ce putea asimila din toată inima. În tinerete îl citea pe Schopenhauer. Din Spinoza, Hume și Kant spunea că nu reușise să adune dect cîrpele răzietate de înțeles. Nu cred să-l fi încîntat Aristotel sau Leibniz — doi dintre marii logicieni cunoscuți pînă la el. Iată însă că-l citea cu mare plăcere pe Platon. Poate să-și fi recunoscut o anumite afinitate acit cu metoda literară și filosofică a lui Platon, cît și cu temperamentul care răzbea din spatele ideilor.

Părea să fi fost mult mai tulburat de acele scrieri ivite la granița filosofiei cu religia și poezia, dect de cele pur filosofice, în sensul restrîns al cuvîntului. Se delecta, deci, cu Sfîntul Augustin, Kierkegaard, Dostoievski și Tolstoi. Secțiunea filosofică din *Confesiunile* Sf. Augustin are o asemănare izbitoră cu modul lui Wittgenstein de a face filosofie. Apoi, există între el și Pascal un paralelism evident care

merită o analiză mai atentă. Wittgenstein avea o deosebită stimă și prețuire și pentru scrierile lui Otto Weininger.

Limbaajul este unul din aspectele operei lui Wittgenstein care se va impune, probabil, din ce în ce mai mult, atenției cercetătorilor. M-am surprinde să nu-l găsim citat, în scurt timp, printre prozatorii clasici de limbă germană. Meritele literare ale *Tractatus*-ului nu au trecut neobservate. La fel de remarcabil este limbaajul și în *Investigații filosofice*. Stilul lui e simplu și elegant, propoziția e construită natural și solid, cadența se impune cu ușurință. Adoptă uneori forma dialogului — întrebări și răspunsuri; alteori, ca în cazul *Tractatus*-ului, totul se condensează în aforisme. Te uimește absența ornamentelor literare și aceea a terminologiei de specialitate. Imbinaarea de moderație controlată și imaginație în plin avânt, senzația curgerii naturale a textului în ciuda articulațiilor lui surprinzătoare ne-ar putea aminti de alte producții ale geniului Vienei. (Schubert era compozitorul preferat al lui Wittgenstein.)

Ar putea să pară ciudat că tocmai Schopenhauer, unul din giganții prozei filosofice, nu a influențat stilul lui Wittgenstein. Unul din autorii care amintește uimitor de mult de Wittgenstein este Lichtenberg, pe care de altfel îl prețuia în mod special. Cu toate acestea, n-aș putea spune că va fi învățat de la el. Merită să observăm însă că unele din ideile filosofice ale lui Lichtenberg sînt foarte aproape de cele ale lui Wittgenstein.

Sînt încredințat că viața și personalitatea lui Wittgenstein vor suscita în viitor numeroase comentarii și interpretări. Autorul propozițiilor « Enigma nu există » și « Tot ce se poate spune se poate spune cu claritate » a fost el însuși o enigmă iar conținutul propozițiilor sale îl afli adeseori abia adînc sub scoarța superficială a limbii. Multe contrarii și-au dat întâlnire în Wittgenstein. S-a spus că a fost în același timp logician și mistic. *Nici una* dintre etichete nu i se potrivește, deși ambele trimit oarecum la adevăr. Unii vor căuta esența operei sale pe o dimensiune rațională, comprehensibilă, alții — pe aceea a supraempiricului, a metafizicii. Asemenea « interpretări » însă au doar o importanță minoră. Ele trebuie resimțite ca falsificări evidente de către toți cei ce vor să-l înțeleagă pe Wittgenstein în marea lui complexitate. Studiile acordate unidimensional interesează numai ca indicatoare ale multiplexelor iradierii ale operei. M-am gîndit de multe ori că ceea ce face ca opera unui om să devină clasică este tocmai această multiplicitate, care ne incită și în același timp rezistă dorinței noastre de a o înțelege deplin.

În românește de ADINA KENEREȘ-ROMOȘAN

Din: Norman Malcolm, Ludwig Wittgenstein — A Memoir (Oxford, 1959).

LUDWIG WITTGENSTEIN

CARNETELE DE NOTE

1914 — 1916

10.10.14

Se întîmplă adesea să faci o observație și abia mai târziu să vezi cît de adevărată este.

19.10.14

Descrierea lumii prin propoziții este cu puțință numai datorită faptului că denotatul nu este propriul său semn ! Aplicație —.

23.10.14

Pe de o parte, teoria mea asupra prezentării logice pare a fi unica teorie cu puțință, iar pe de altă parte ea conține o contradicție insolubilă !

Ce-ar fi, dacă semnele noastre ar fi la fel de nedefinite ca și lumea pe care ele o oglindesc ?

11.11.14

Nu te înfunda în mai multe probleme parțiale ci avîntă-te întotdeauna acolo unde ai liberă vedere asupra unei întregi probleme mari, chiar dacă această vedere mai este neclară !

13.11.14

Mai mult decît în oricare altă lucrare, în aceasta de față merită să privești din noi unghiuri problemele considerate rezolvate, să le privești ca nefîind rezolvate.

8.12.14
Îndărătul gândurilor noastre, adevărate și false, se află întotdeauna un fundal întunecat, pe care abia mai târziu îl putem aduce la lumină și-l putem exprima ca gând.

7.2.15
Temele muzicale sînt într-un anumit sens propoziții. Cunoașterea esenței logicii va duce, din acest motiv, la cunoașterea esenței muzicii.

4.3.15
Melodia este un fel de tautologie, este încheiată în ea însăși; ea se satisface pe sine.

23.1.15
Cuvîntul este o sondă; unele cuvinte ajung la adîncime; altele numai la mică adîncime.

5.3.15
(Cu cît mai vechi este cuvîntul, cu atît mai adînc ajunge)

6.3.15
Problemele negației, disjunției, adevărului și falsului sînt numai reflecții ale unei singure, mari probleme, în oglinzile mari și mici, dispuse în toate felurile, ale filozofiei.

8.3.15
Dificultatea mea este numai o dificultate — enormă — a expresiei.

3.4.15
Propoziția este o măsură a lumii.

5.4.15
Propoziția nu este un simplu amestec de cuvinte.
Nici melodia nu este un simplu amestec de note, cum își închipuie toate persoanele nemuzicale.

1.5.15
Metoda mea nu constă în a separa tarele de moale, ci în a vedea tîrîla moalelui.

29.5.15
Dar limba este unica limbă?
De ce să nu existe un mod de expresie cu ajutorul căruia să pot vorbi despre limbă în așa fel încît aceasta să-mi poată apărea ca fiind în coordonare cu încă altceva?

Să admitem că muzica ar fi un atare mod de expresie: în acest caz este oricum caracteristic pentru știință că în ea nu poate interveni nici o temă muzicală.

Eu însumi scriu aici numai propoziții. Și de ce?

Cum este unică limba?

6.7.16
... Dostoievski are dreptate cînd afirmă că cel ce este fericit împlinește sensul existenței.

Sau, cum s-ar mai putea spune, scopul existenței îl împlinește acela care nu mai are nevoie de vreun alt scop decît viața. Altfel spus, acela care este mulțumit.

Soluția problemei vieții se întrevește în dispariția acestei probleme.

Să fie însă cu puțință a trăi ostfel încît viața să înceteze a mai fi problematică? Încît să se trăiască în eternitate și nu în timp?

Sînt ori fericit, ori nefericit, aceasta este totul. Se poate spune: bine sau rău nu există.

Un om care este fericit nu trebuie să aibă teamă. Nici măcar în fața morții. Numai un om care trăiește nu în timp ci în prezent este fericit.

Pentru viață în prezent nu există moarte.

Moartea nu este un eveniment al vieții. Ea nu este fapt al lumii.

Dacă prin eternitate înțelegem nu durată înfinită ci atemporalitatea, putem spune că trăiește veșnic acela care trăiește în prezent.

Pentru a trăi fericit trebuie să fii în acord cu lumea. Iar aceasta înseamnă deja «a fi fericit».

În acest caz eu mă aflu, ca să spun așa, în acord cu aceea voință străină, de care par a fi dependent. Aceasta se cheamă: «Fac voia Domnului».

Teama în fața morții este cel mai bun semn al unei vieți false, adică rele. Cînd conștiința mea mă scoate din echilibru, atunci nu sînt în acord cu Ceva. Dar cu ce anume? Cu Lumea?

Cine trăiește în prezent trăiește fără teamă și speranță.

24.7.16
Lumea și viața sînt una.

Viața fiziologică nu este desigur «Viața». Cum nici viața psihologică. Viața este Lumea.

Etica nu se ocupă de lume. Etica trebuie să fie o condiție a lumii, ca și logica.

etică și estetică sînt una.

30.7.16
Mereu și mereu mă întorc la aceasta: pur și simplu viața fericită este bună, cea nefericită rea. Iar dacă acum mă întreb: dar de ce tocmai trebuie

să fiu fericit, aceasta îmi apare de la sine ca o întrebare tautologică; viața fericită apare de la sine justificată, apare a fi unica viață dreaptă.

De fapt, toate acestea sînt, într-un anumit sens, profund misterioase! Este limpede că etica nu se poate exprima!

Dar s-ar putea spune: Viața fericită pare a fi într-un sens mai armonioasă decît cea nefericită. Dar în care sens?

Care este caracteristica obiectivă a vieții fericite, armonioase? Aici, iarăși, este limpede că nu poate exista o asemenea caracteristică ce s-ar lăsa descrisă.

Caracteristica nu poate fi una fizică ci numai una metafizică, una transcendentală.

Etica este transcendentală.

2.8.16

... Bine și rău intră în scenă abia prin subiect. Iar subiectul nu aparține lumii ci este o graniță a lumii.

Da, lucrul meu s-a extins de la fundamentele logicii la esența lumii

4.8.16

Bun și rău este esențialmente Eul, nu lumea.

Eul, Eul este adînc misteriosul!

7.8.16

El nu este obiect.

11.8.16

Mă confrunt obiectiv cu orice obiect. Nu cu Eul.

Așa încît există realmente o modalitate în care se poate vorbi și trebuie vorbit în filozofie despre Eu, într-un sens nepsihologic.

13.8.16

Cum poate fi în genere fericit omul, întrucît nu poate respinge mizeria acestei lumi?

Tocmai prin viața cunoașterii.

Conștiința bună este fericirea pentru care stă chezaș viața cunoașterii.

19.9.16

Artă este expresie.

Opera de artă bună este expresia completă.

7.10.16

Opera de artă este obiectul văzut sub specie aeternitatis; iar viața bună este lumea văzută sub specie aeternitatis. Aceasta este conexiunea artei cu etica.

Modul comun de a vedea lucrurile privește obiectele ca din mijlocul lor, cel sub specie aeternitatis le privește ca din afară.

Astfel încît, au ca fundal lumea în întregul ei.

Să însemne aceasta că acel din urmă mod de a vedea lucrurile privește obiectul împreună cu spațiu și timp și nu în spațiu și timp?

Fiecare lucru condiționează întreaga lume logică, întregul spațiu logic, ca să zicem așa.

(Se impune gîndul): Lucrul văzut sub specie aeternitatis este lucrul văzut împreună cu întregul spațiu logic.

8. 10.16

Ca lucru printre lucruri, fiecare lucru este la fel de neînsemnat, ca lumea fiecare este la fel de însemnat.

... Reprezentarea prezintă nădă o pași concepe, într-adevăr, altă ca imagine momentană derizorie în întreaga lume temporală, cît și ca adevărata lume printre umbre.

15.10.16

Drumul pe care l-am urmat este acesta: Idealismul mi detașează din lume pe camenii ca unici, solipsismul mă detașează pe mine singur, iar în cele din urmă văd că și eu aparțin restului lumii, înclt de o parte nu mai rămîne nimic, iar de cealaltă parte rămîne unică, Lumea. Gîndit riguros pînă la capăt, idealismul conduce astfel la realism.

17.10.16

Iar în acest sens mai pot vorbi și despre o voință comună întregii lumi. Dar într-un sens superior această voință este a mea.

După cum reprezentarea mea este lumea, voința mea, tot astfel, este voința lumii.

20.10.16

Miracolul estetic este că lumea există. Că există ceea ce există, Esența modului artistic de a privi lucrurile să fie oare a privi lumea cu ochi fericit?

Seriosă este viața, voioasă arta¹.

10.1.17

Dacă sinuciderea este permisă, totul este permis.

Dacă ceva nu este permis, sinuciderea nu este permisă.

Aceasta aruncă o lumină asupra naturii eticii întrucît sinuciderea este, ca să spunem așa, păcatul elementar.

Iar dacă îl cercetăm e ca și cum am cerceta vaporii de mercur cu scopul de a înțelege natura vaporilor.

Sau nici sinuciderea nu este în sine nici bună nici rea?

¹ SCHILLER, Wallenstein (n.ed.)

LUDWIG WITTGENSTEIN

LOGICO-PHILOSOPHICUS

- 1* Lumea este tot ce are loc.
 1.1 Lumea este totalitatea faptelor, nu a obiectelor.
 1.11 Lumea este determinată prin fapte, respectiv prin toate faptele.
 1.12 Căci totalitatea faptelor determină ce are loc și, de asemenea, tot ce nu are loc.
 1.13 Faptele în spațiul logic constituie lumea.
 1.2 Lumea se divide în fapte.
 1.21 Ceva poate să aibă loc sau să nu aibă loc și tot restul să rămână același.
 2 Ceea ce are loc, faptul, constituie existența stărilor de lucruri.
 2.01 Starea de lucruri este o combinație de obiecte (lucruri, entități).
 2.011 Este esențial pentru obiect să poată fi partea constitutivă a unei stări de lucruri.
 2.012 În logică nimic nu este accidental: dacă obiectul poate să apară în starea de lucruri, posibilitatea stării de lucruri trebuie să fie deja prejudiciată în obiect.

* Cifrele din fașa propozițiilor indică importanța lor logică, locul pe care îl ocupă în expunerea mea. Propozițiile n. 1, n. 2, n. 3, etc. sînt observații la propoziția n; propozițiile n. m. 1, n. m. 2, etc. sînt observații la propoziția n. m.; și așa mai departe.

2.0121

Ar părea, ceva accidental, dacă obiectului, care ar putea să existe doar pentru sine, i s-ar potrivea ulterior o situație.

Dacă obiectele pot să apară în stări de lucruri, atunci această posibilitate trebuie să existe deja în ele.

(Ceva logic nu poate să fie doar posibil. Logica tratează despre orice posibilitate și toate posibilitățile sînt faptele sale.)

Cum nu ne putem imagina în genere obiecte spațiale în afara spațiului și obiecte temporale în afara timpului, tot așa nu ne putem imagina *nici* un obiect în afara de posibilitatea legăturii sale cu alte obiecte.

Dacă îmi pot imagina obiectul în contextul stării de lucruri, atunci nu-l pot concepe în afara posibilității acestui context.

2.0122

Obiectul este independent în măsura în care poate să apară în toate situațiile *posibile*, însă această formă de independență este o formă de legătură cu starea de lucruri, o formă de dependență. (Este imposibil ca aceleași cuvinte să apară în două moduri diferite: separat și în propoziție.)

2.0123

Dacă cunosc obiectul, atunci cunosc de asemenea toate posibilitățile apariției sale în stări de lucruri.

(Orice asemenea posibilitate trebuie să se găsească în natura obiectului).

Nu poate fi descoperită ulterior o nouă posibilitate.

2.01231

Pentru a cunoaște un obiect, nu trebuie într-adevăr să-i cunosc proprietățile externe, dar trebuie să-i cunosc toate proprietățile interne.

2.0124

Dacă sînt date toate obiectele, atunci sînt date prin acestea și toate stările de lucruri *posibile*.

2.013

Fiecare obiect este, oarecum, într-un spațiu al stărilor de lucruri posibile. Acest spațiu mi-l pot imagina gol, dar obiectul nu-l pot concepe fără spațiu.

2.0131

Obiectul spațial trebuie să se afle în spațiul infinit. (Punctul spațial este un loc de argument.)

O pată vizibilă nu trebuie să fie neapărat roșie, dar o culoare ea trebuie să aibă; ea este, ca să spunem așa, înconjurată de spațiul culorilor. Sunetul trebuie să aibe o înălțime, obiectul simțului tactil o tărie și așa mai departe.

2.014

Obiectele conțin posibilitatea tuturor situațiilor.

2.0141

Posibilitatea apariției sale în stări de lucruri constituie forma obiectului.

2.02

Obiectul este simplu.

- 2.0201 Orice enunț despre complexe se poate descompune într-un enunț despre părțile lor componente și în acele propoziții care descriu complexe în întregime.
- 2.021 Obiectele formează substanța lumii. Din această cauză ele nu pot fi compuse.
- 2.0211 Dacă lumea n-ar avea nici o substanță, atunci faptul că o propoziție are sens ar depinde de faptul că o altă propoziție este adevărată.
- 2.0212 Atunci ar fi imposibil de conceput o imagine a lumii (adevărată sau falsă.)
- 2.022 Este evident că o lume, oricât de diferit ar fi concepută față de lumea reală, trebuie să aibă ceva comun cu lumea reală — o formă.
- 2.023 Această formă stabilă este compusă tocmai din obiecte.
- 2.0231 Substanța lumii poate determina numai o formă și nici un fel de proprietăți materiale. Căci acestea sînt înfățișate abia prin propoziții — sînt formate abia prin configurația obiectelor.
- 2.0232 În treacă fie spus: obiectele sînt incolore.
- 2.0233 Două obiecte de același formă logică — făcînd abstracție de proprietățile lor externe — se deosebesc unul de altul numai prin faptul că sînt diferite.
- 2.02331 Sau un lucru are proprietăți pe care nu le mai are nici un alt obiect, și atunci îl putem distinge direct de celelalte printr-o descriere, pe care o putem indica; sau, pe de altă parte, există mai multe lucruri care își au toate proprietățile în comun, și atunci este cu totul imposibil să indicăm vreuna dintre ele.
- Căci, dacă lucrul nu se distinge prin nimic, atunci nu-l pot distinge nici eu, căci altfel ar fi deja distinct.
- 2.024 Substanța este ceea ce există independent de ceea ce are loc.
- 2.025 Ea este formă și conținut.
- 2.0251 Spațiu, timp și culoare (colorit) sînt forme ale obiectelor.
- 2.026 Numai dacă există obiecte poate exista o formă stabilă a lumii.
- 2.027 Stabilul, existentul și obiectul sînt una.
- 2.0271 Obiectul este stabilul, existentul; configurația este ceea ce se schimbă, instabilul.
- 2.0272 Configurația obiectelor formează starea de lucruri.
- 2.03 În starea de lucruri obiectele depind unele de altele ca verigile unui lanț.
- 2.031 În starea de lucruri obiectele se comportă unul față de celălalt într-un mod determinat.
- 2.032 Modul în care obiectele depind unul de altul în starea de lucruri constituie structura stării de lucruri.
- 2.033 Forma este posibilitatea structurii.
- 2.034 Structura faptului constă din structurile stărilor de lucruri.
- 2.04 Totalitatea stărilor de lucruri existente constituie lumea.
- 2.05 Totalitatea stărilor de lucruri existente determină de asemenea care stări de lucruri nu există.
- 2.06 Existența și nonexistența stărilor de lucruri constituie realitatea.
- (Existența stărilor de lucruri o numim și un fapt pozitiv, nonexistența unul negativ.)
- 2.061 Stările de lucruri sînt independente unele față de celelalte.
- 2.062 Din existența sau nonexistența unei stări de lucruri nu se poate conchide asupra existenței sau nonexistenței unei alte stări de lucruri.
- 2.063 Realitatea în întregime constituie lumea.
- 2.1 Noi ne formăm imagini ale faptelor.
- 2.11 Imaginea reprezintă situația în spațiul logic, existența și nonexistența stărilor de lucruri.
- 2.12 Imaginea este un model al realității.
- 2.13 Obiectelor le corespund în imagine elementele imaginii.
- 2.131 Elementele imaginii reprezintă obiectele în imagine.
- 2.14 Specificul imaginii constă în aceea că între elementele sale există raporturi determinate.
- 2.141 Imaginea este un fapt.
- 2.15 Faptul că elementele imaginii se raportează unul la altul în mod determinat arată că lucrurile se raportează în felul acesta unul la altul.
- Această conexiune a elementelor imaginii o numesc structură sa, iar posibilitatea structurii, forma ei de reprezentare.
- 2.151 Forma de reprezentare garantează posibilitatea ca obiectele să se comporte unul față de altul la fel ca elementele imaginii.
- 2.1511 În felul acesta este legată imaginea de realitate; ajunge pînă la ea.
- 2.1512 Ea este aplicată ca unitate de măsură pentru realitate.
- 2.15121 Numai punctele extreme ale liniei divizoare ating obiectul de măsurat.

- 2.1513 După această concepție, imaginii îi aparține deci în mod asemănător și relația de reprezentare care o transformă în imagine.
- 2.1514 Relația de reprezentare constă din modalitățile de coordonare ale elementelor imaginii și ale lucrurilor.
- 2.1515 Aceste coordonări sînt oarecum tentaculele elementelor imaginii, cu ele imaginea atingînd realitatea.
- 2.16 Faptul, pentru a fi imagine, trebuie să aibă ceva în comun cu ceea ce reprezintă.
- 2.161 În imagine și în ceea ce este reprezentat trebuie să existe ceva identic, pentru ca una să poată fi în genere o imagine a celeilalte.
- 2.17 Ceea ce imaginea trebuie să aibă în comun cu realitatea pentru a o putea reprezenta în modul ei specific — corect sau fals — este forma sa de reprezentare.
- 2.171 Imaginea poate reprezenta orice realitate a cărei formă o are.
Imaginea spațială — orice spațialitate, cea coloră — orice colorit etc.
- 2.172 Imaginea nu reprezintă însă propria ei formă de reprezentare, ci doar o arată.
- 2.173 Imaginea reprezintă obiectul din exterior (punctul ei de vedere este forma sa de reprezentare), de aceea imaginea reprezintă obiectul corect sau fals.
- 2.174 Imaginea însă nu se poate prezenta în afara formei sale de reprezentare.
- 2.18 Ceea ce orice imagine, de orice formă ar fi, trebuie să aibă în comun cu realitatea, ca s-o poată reprezenta în genere — corect sau fals — este forma logică, adică forma realității.
- 2.181 Dacă forma reprezentării este forma logică, atunci imaginea se numește imagine logică.
- 2.182 Orice imagine este în același timp o imagine logică. (Dimpotrivă, nu orice imagine este de exemplu spațială.)
- 2.19 Imaginea logică poate să reprezinte lumea.
- 2.2 Imaginea are în comun cu ceea ce este reprezentat forma logică.
- 2.201 Imaginea reprezintă realitatea prin faptul că înfățișează o posibilitate a existenței și nonexistenței stărilor de lucruri.
- 2.202 Imaginea reprezintă o situație posibilă în spațiul logic.
- 2.203 Imaginea conține posibilitatea situației pe care o reprezintă.

- 2.21 Imaginea concordă cu realitatea sau nu; ea este corectă sau incorectă, adevărată sau falsă.
- 2.22 Imaginea reprezintă ceea ce reprezintă, independent de adevărul sau falsitatea ei, prin forma sa de reprezentare.
- 2.221 Ceea ce reprezintă imaginea constituie sensul ei.
- 2.222 Adevărul sau falsitatea imaginii rezidă în concordanța sau neconcordanța sensului ei cu realitatea.
- 2.223 Pentru a recunoaște dacă imaginea este adevărată sau falsă, trebuie să o confruntăm cu realitatea.
- 2.224 Numai din imagine nu putem ști dacă este adevărată sau falsă.
- 2.225 Nu există o imagine adevărată *a priori*.
- 3 Imaginea logică a faptelor este gîndirea.
- 3.001 «O situație poate fi gîndită» înseamnă: putem să ne facem o imagine despre ea.
- 3.01 Totalitatea gîndurilor adevărate sînt o imagine a lumii.
- 3.02 Gîndirea conține posibilitatea situației pe care o gîndește. Ceea ce poate fi gîndit este și posibil.
- 3.03 Nu putem gîndi nimic nelogic, căci altfel ar trebui să gîndim iloc.
- 3.031 Se spunea cîndva că Dumnezeu poate crea totul, dar nimic care să fie contrar legilor logice. — De fapt, nici n-am putea să spunem cum arată o lume «illogică».
- 3.032 Nu ne putem reprezenta în limbaj nimic care «să contradică logica», după cum nici în geometrie nu ne putem reprezenta prin coordonate o figură care să contradică legile spațiului; sau să indicăm coordonatele unui punct inexistent.
- 3.0321 Ce-i drept, ne putem reprezenta spațial o stare de lucruri care să contradică legile fizicii, dar nu una care să contravină legilor geometriei.
- 3.04 Un gînd ar fi corect *a priori*, dacă adevărul lui ar fi condiționat de propria lui posibilitate.
- 3.05 Am putea ști *a priori* că un gînd este adevărat numai dacă am putea cunoaște adevărul pe baza gîndului însuși (fără confruntare cu obiectul).
- 3.1 În propoziție, gîndul se exprimă perceptibil senzorial.
- 3.11 Noi utilizăm semnul perceptibil senzorial (semn vorbit sau scris etc.) al propoziției ca proiecție a unei situații posibile. Metoda proiecției constă în a concepe sensul propoziției.

- 3.12 Semnul prin care exprimăm gândul îl numesc semn propozițional. Iar propoziția este ea însăși un semn propozițional în relația sa proiectivă cu lumea.
- 3.13 Propozițiile îi aparțin tot ce-i aparține proiecției, dar nu ceea ce este proiectat.
 Îi aparține deci posibilitatea proiecției, și nu proiecția însăși.
 Propoziția deci nu conține încă un sens, ci numai posibilitatea de a-l exprima.
 (« Conținutul propoziției » înseamnă conținutul propoziției cu sens.)
 Propoziția conține numai forma sensului ei, nu și conținutul acestuia.
- 3.14 Specificul semnului propozițional constă în faptul că elementele sale, cuvintele, se raportează unele la altele într-un mod determinat.
 Semnul propozițional este un fapt.
- 3.141 Propoziția nu este un amestec de cuvinte. — (După cum nici tema muzicală nu este un amestec de tonuri.)
 Propoziția este articulată.
- 3.142 Numai faptele pot exprima un sens, o clasă de nume nu.
- 3.143 Forma uzuală de expresie a scrierii sau a tipăriturii ascunde realitatea că semnul propozițional este un fapt.
 Căci în propoziția tipărită, de exemplu, semnul propozițional nu apare ca esențial deosebit de cuvânt.
 (Acesta i-a permis lui Frege să numească propoziție un nume compus.)
- 3.1431 Esența semnului propozițional devine foarte clară dacă îl gândim compus, în loc de semne scrise, din obiecte spațiale (ca mese, scaune, cărți).
 Pozițiile spațiale reciproce ale acestor obiecte exprimă sensul propoziției.
- 3.1432 Nu semnul complex «*aRb*» spune că «*a*» stă în relația «*R*» cu «*b*», ci faptul că «*a*» stă într-o anumită relație cu «*b*» spune că «*aRb*».
- 3.144 Situațiile pot fi descrise, dar nu pot fi denumite.
 (Numele se aseamănă cu punctele; propozițiile cu săgețile — ele au sens.)
- 3.2 În propoziție gândul poate fi astfel exprimat, încât obiectelor gândirii să le corespundă elemente ale semnului propozițional.

- 3.201 Aceste elemente le numesc «semne simple», iar propoziția «complet analizată».
- 3.202 Semnele simple utilizate în propoziție sînt nume.
- 3.203 Numele semnifică obiectul. Obiectul este semnificația sa. («*A*» este același semn ca «*A*».)
 Configurația obiectelor din situație corespunde cu configurația semnelor simple din semnul propozițional.
 Numele în propoziție reprezintă obiectul.
 Obiectele nu pot decît să le numesc. Semnele le reprezintă. Eu pot numai să vorbesc despre ele, dar nu le pot exprima. O propoziție nu poate să spună decît cum este un obiect, nu ce este.
- 3.23 Posibilitatea semnelor simple implică posibilitatea determinării sensului.
- 3.24 Propoziția care tratează despre ceva complex se găsește într-o relație internă cu propoziția care tratează despre partea constitutivă a complexului.
 Complexul poate fi redat numai prin descrierea lui și aceasta va fi corectă sau nu. Propoziția în care este vorba despre un complex, nu va fi absurdă, dacă acesta nu există, ci pur și simplu falsă.
 Faptul că un element al propoziției semnifică un complex se poate vedea după o nedeterminare din propoziția în care apare. Noi știm că prin această propoziție nu este încă determinat totul. (Semnul generalității conține în realitate un prototip.)
 Concentrarea simbolului referitor la un complex într-un simbol simplu poate fi exprimată printr-o definiție.
 Există o analiză completă a propoziției și numai una.
- 3.25 Propoziția exprimă ceea ce exprimă într-un mod determinat care poate fi clar definit: propoziția este articulată.
- 3.26 Numele nu se mai descompune prin nici o definiție; el este un semn primitiv.
- 3.261 Fiecare semn definit semnifică prin acele semne prin care a fost definit; iar definițiile indică drumul.
 Două semne, unul primitiv și unul definit prin semne primitive nu pot semnifica în același mod. Numele nu pot fi descompuse prin definiții. (Nu există nici un semn care să aibă semnificație singur și de sine stătător.)
- 3.262 Ceea ce nu se poate exprima în semne se indică prin aplicația lor.

- 3.263 Aplicarea semnelor exprimă ceea ce ele ascund.
Semnificația semnelor primitive poate fi lămurită prin explicații. Explicațiile sînt propoziții care conțin semnele primitive. Ele pot fi deci înțelese numai atunci cînd semnificațiile acestor semne sînt cunoscute în prealabil.
- 3.3 Numai propoziția are sens; un nume are semnificație numai în contextul propoziției.
- 3.31 Numesc expresie (simbol) fiecare parte a propoziției care îi caracterizează sensul.
(Propoziția însăși este o expresie).
Expresie este tot ce, esențial fiind pentru sensul propoziției, propozițiile pot avea în comun între ele.
Expresia caracterizează o formă și un conținut.
- 3.311 Expresia presupune formele tuturor propozițiilor în care poate să apară. Ea este trăsătura caracteristică comună a unei clase de propoziții.
- 3.312 Ea este deci reprezentată prin forma generală a propozițiilor pe care le caracterizează.
Și tocmai în această formă va fi expresia constantă iar tot restul variabil.
- 3.313 Expresia este deci reprezentată printr-o variabilă ale cărei valori sînt propozițiile care conțin expresia.
(În cazul-limită, variabila devine constantă și expresia propoziție.)
- 3.314 Eu numesc o astfel de variabilă «variabilă propozițională». Expresia are semnificație numai în propoziție. Fiecare variabilă poate fi concepută ca variabilă propozițională.
(De asemenea numele variabil.)
- 3.315 Cînd transformăm o parte constitutivă a unei propoziții într-o variabilă, există o clasă de propoziții, care constituie în totalitatea lor valori ale propoziției variabile obținute în acest fel. Această clasă mai depinde în general de semnificația pe care o dăm, prin convenție arbitrară, părților acestei propoziții. Dacă transformăm însă toate acele semne, a căror semnificație a fost determinată arbitrar, în variabile, atunci se va obține întotdeauna o astfel de clasă. Aceasta nu mai depinde însă de nici o convenție, ci numai de natura propoziției. Ea corespunde unei forme logice — unui prototip logic.
- 3.316 Ce valori pot primi variabilele propoziționale, este ceva care se instituie.

- 3.317 Instituirea valorilor este variabilă.
Instituirea valorilor variabilelor propoziționale constă în indicarea propozițiilor a căror caracteristică comună o constituie variabilă.
Instituirea reprezintă o descriere a acestor propoziții. Instituirea se va referi deci numai la simboluri, nu la semnificația acestora.
Iar singurul lucru esențial pentru stabilire, este faptul că ea nu reprezintă decît o descriere de simboluri și nu spune nimic despre ceea ce este semnificat.
Modul în care se efectuează descrierea propoziției nu este esențial.
- 3.318 Eu concep propoziția — asemenea lui Frege și Russell — ca funcție a expresiilor pe care le conține.
- 3.32 Semnul reprezintă ceea ce este perceptibil senzorial în simbol.
- 3.321 Deci două simboluri diferite pot fi redată prin același semn (scris sau rostit etc.) — ele semnifică atunci în moduri diferite.
- 3.322 Nu putem indica niciodată proprietatea comună a două obiecte pe care le notăm cu același semn, dar le atribuim două moduri diferite de semnificare. Căci semnul este într-adevăr arbitrar. Se pot alege deci și două semne diferite, și unde ar rămîne atunci ceea ce este comun în semnificație?
- 3.323 În limbajul comun se întîmplă foarte frecvent ca același cuvînt să semnifice în moduri diferite — deci să aparțină unor simboluri diferite — sau ca două cuvinte care simbolizează în mod diferit să fie utilizate în propoziție aparent în același mod.
Astfel, cuvîntul «este» apare în calitățile de copulă, de semn al egalității și de expresie a existenței; «a exista» ca verb intransitiv ca și «a merge»; «identic» ca adjectiv; noi vorbim despre ceva, dar și despre faptul că ceva se întîmplă.
(În propoziția «Verdele este verde» — în care primul cuvînt este un nume propriu, iar al doilea un adjectiv — aceste cuvinte nu au pur și simplu semnificații diferite, ci sînt simboluri diferite.
- 3.324 În felul acesta iau naștere cu ușurință cele mai fundamentale confuzii (în care abundă întreaga filozofie).
- 3.325 Pentru a scăpa de aceste erori trebuie să folosim un limbaj al semnelor care le exclude, în care nu utilizăm același semn

pentru simboluri diferite, nici semne care simbolizează în mod diferit, ca semnificând aparent în același mod. Deci un limbaj al semnelor gramaticii logice — sintaxei logice.

(Scrierea conceptuală a lui Frege și Russell este un astfel de limbaj, care, fără îndoială, nu exclude încă toate erorile.)

3.326 Pentru a recunoaște simbolul după semn, trebuie să fim atenți la utilizarea lui cu sens.

3.327 Semnul determină o formă logică numai în funcție de utilizarea lui logico-sintactică.

3.328 Semnul neutilizat este lipsit de semnificație. Acesta este sensul devisei lui Occam.

(Dacă totul se petrece ca și cum un semn ar avea semnificație, atunci el chiar are semnificație.)

3.33 Semnificația unui semn nu are voie să joace nici un rol în sintaxa logică; ea trebuie să se poată institui independent de această semnificație, să presupună numai descrierea expresiilor...

4.002 Omul are capacitatea de a construi limbaje prin care poate exprima orice sens, fără să-și dea seama de modul în care semnifică și ce semnifică fiecare cuvânt. — Cum se și vorbește de obicei, fără a cunoaște modul de emiteră al fiecărui sunet.

Limbajul uzual este o parte a organismului uman și nu este mai puțin complicat decât acesta.

Omeneste nu este posibil să extragem logica limbajului direct din limbajul uzual.

Limbajul deghizează gândirea. Și anume în așa fel, încât din forma exterioară a veșmîntului nu se poate conchide privitor la forma gândirii deghizate, căci forma exterioară a veșmîntului este destinată cu totul altor scopuri decât aceuia de a permite recunoașterea formei corpului.

Convențiile tacite pentru înțelegerea limbajului uzual sînt enorm de complicate.

4.003 Cele mai multe propoziții și întrebări, care au fost scrise despre lucruri filozofice nu sînt false, ci absurde. Deci nu putem răspunde deloc la astfel de întrebări, ci putem constata doar absurditatea lor. Cele mai multe probleme și propoziții ale filozofiei se bazează pe faptul că nu înțelegem logica limbajului nostru.

(Ele sînt de genul întrebării dacă binele este mai mult sau mai puțin identic decât frumosul.)

Și nu e de mirare că cele mai profunde probleme nu sînt propriu-zis probleme.

4.0031 Orice filozofie este o « critică a limbajului ». (Ce-i drept nu în sensul lui Mauthner.) Este meritul lui Russell de a fi arătat faptul că forma logică aparentă a propoziției nu trebuie să fie forma sa reală.

4.01 Propoziția este o imagine a realității. Propoziția este un model al realității, așa cum ne-o imaginăm.

4.011 La prima vedere, propoziția — așa cum e tipărită de exemplu pe hîrtie — nu pare a fi o imagine a realității despre care tratează. Dar nici notele scrise, la prima vedere, nu par a fi o imagine a muzicii, și nici semnele noastre sonore sau scrise (literele) imaginea limbajului nostru sonor.

Și totuși aceste limbaje ale semnelor se dovedesc a fi, chiar și în sens obișnuit, imagini a ceea ce reprezintă.

4.012 Este evident că noi percepem o propoziție de forma « aRb » ca imagine. În acest caz semnul este în mod evident asemănător cu ceea ce semnifică.

4.013 Și, dacă pătrundem în esența acestei imaginabilități, observăm că aceasta nu este deranjată de *irregularități aparente* (cum ar fi întrebuintarea lui H și b în notația muzicală).

Căci și aceste *irregularități* reprezintă ceea ce trebuie să exprime, doar că o fac în alt mod.

4.014 Placa de patefon, ideea muzicală, notele muzicale, undele sonore, toate se găsesc una față de cealaltă în acea relație internă de reprezentare care există între limbaj și lume.

Tuturor acestora le este comună construcția logică.

(Ca în poveste: cei doi tineri, cei doi cai și cîinii lor; toți sînt, într-un anumit sens, unul și același lucru.)

4.0141 Căci există o regulă generală prin care muzicianul poate să extragă simfonia din partitură, prin care poate obține din linia de pe placa de patefon simfonia și apoi, după prima regulă, din nou partitura. Tocmai în aceasta constă asemănarea interioară a acestor creații total diferite în aparență. Și această regulă este legea proiecției, care proiectează simfonia în limbajul notelor. Aceasta este regula traducerii limbajului notelor în limbajul plăcii de patefon.

4.015 Posibilitatea tuturor asemănarilor, a oricărei imaginabilități a modului nostru de exprimare rezidă în logica reprezentării.

- 4.016 Pentru a înțelege esența propoziției să ne gândim la scrierea hieroglifică, scriere care reprezintă grafic faptele pe care le descrie.
Iar din aceasta provine scrierea alfabetică, fără ca să se piardă ceea ce este esențial reprezentării.
- 4.02 Acest lucru îl sesizăm din faptul că înțelegem sensul semnelor propoziționale fără ca acesta să ne fie explicat.
- 4.021 Propoziția este o imagine a realității, căci dacă înțelegem propoziția, atunci cunoștem situația pe care o reprezintă. Iar propoziția o înțelegem fără ca sensul ei să-mi fi fost explicat.
- 4.022 Propoziția își arată sensul.
Dacă este adevărată, propoziția arată cum stau lucrurile. Și spune că lucrurile stau așa cum stau...
- 4.11 Totalitatea propozițiilor adevărate constituie întreaga știință a naturii (sau totalitatea științelor naturale).
- 4.111 Filozofia nu este o știință a naturii.
(Cuvântul «filozofie» trebuie să semnifice ceva care stă sub sau deasupra, dar nu alături de științele naturale).
- 4.112 Scopul filozofiei este clarificarea logică a gândurilor.
Filozofia nu este o doctrină, ci o activitate. O operă filozofică constă în esență din explicații.
Rezultatul filozofiei nu sînt «propozițiile filozofice», ci clarificarea propozițiilor.
Filozofia trebuie să clarifice și să delimiteze riguros gândurile, care altfel sînt, ca să zicem așa, turburi și confuze.
- 4.111 Psihologia nu este mai apropiată de filozofie decît oricare altă știință a naturii.
- 4.112 Teoria darwinistă nu are de-a face cu filozofia mai mult decît orice altă ipoteză a științei naturale.
- 4.113 Filozofia limitează cîmpul controversat al științei naturii.
- 4.114 Ea trebuie să delimiteze ceea ce poate fi gândit și, prin aceasta, ceea ce nu poate fi gândit.
Ea trebuie să limiteze din interior ceea ce nu poate fi gândit prin ceea ce poate fi gândit.
- 4.115 Ea va semnifica inexprimabilul prin faptul că prezintă clar exprimatul.
- 4.116 Tot ceea ce poate fi gândit în genere poate fi gândit clar.
Tot ceea ce se poate exprima poate fi exprimat clar...
- 4.1271 Orice variabilă este semnul unui concept formal.

4.1272

Căci orice variabilă reprezintă o formă constantă, pe care o posedă toate valorile ei, și care poate fi considerată ca proprietate formală a acestor valori.

Astfel, numele variabil «x» este semnul propriu-zis al pseudoconceptului obiect.

Ori de cîte ori cuvîntul «obiect» («entitate», «lucru») este utilizat corect, el va fi exprimat în scrierea conceptuală printr-un nume variabil.

De exemplu, în propoziția «există 2 obiecte, care...» prin «(Ex, y)...».

De cîte ori este altfel utilizat, deci în calitate de cuvînt conceptual propriu-zis, se nasc pseudo-propoziții absurde.

Așa, de exemplu, nu se poate spune: «Există obiecte», cum se spune de exemplu «Există cărți». Și tot atît de puțin «Există 100 de obiecte», sau «Există 330 obiecte».

Și este absurd să se vorbească despre numărul tuturor obiectelor.

Același lucru este valabil pentru cuvintele «complex», «fapt», «funcție», «număr» etc.

Ele semnifică toate concepte formale și sînt reprezentate în scrierea conceptuală prin variabile, nu prin funcții sau clase (cum credeau Frege și Russell.)

Expresii ca «1 este număr», «există numai un zero» și toate expresiile asemănătoare sînt absurde.

(Este la fel de absurd a spune «există numai un 1», pe cît ar fi de absurd a spune: «2+2 este egal cu 4 la ora 3»)...

Logica trebuie să-și poarte singură de grijă.

Dacă un semn este posibil, atunci trebuie să poată semnifica. Tot ceea ce în logică este posibil, este și permis. («Socrate este identic» nu înseamnă nimic, fiindcă nu există nici o proprietate numită «identic». Propoziția este absurdă, fiindcă nu am găsit o anumită determinație, dar nu pentru faptul că simbolul ar fi în și pentru sine nepermis).

În logică, într-un anumit sens, nu ne putem înșela.

Evidența, despre care Russell vorbește atît de mult, poate să devină de prisos în logică numai prin faptul că limbajul însuși împiedică orice greșală logică. — Logica este a priori datorită faptului că nu se poate gândi ilogic.

Nu putem da unui semn sensul incorect...

Este însă clar că «A crede că p», «A gîndește p», «A spune p» sînt de forma «'p' spune p». ¹⁴⁸ Iar aici

- 5.5421 nu este vorba de coordonarea unui fapt și a unui obiect, ci de coordonarea faptelor prin coordonarea obiectelor lor. Acest lucru dovedește, de asemenea, că suflul — subiectul etc. —, cum este conceput astăzi în psihologia superficială, este o pseudo-entitate.
- 5.6 Un suflul compus nu ar mai fi cu adevărat suflul . . .
- 5.61 *Limitele limbajului meu semnifică limitele lumii mele.*
Logica umple lumea; limitele lumii sînt și limitele ei.
Deci în logică nu putem spune că ceva există în lume, iar altceva nu.
- 5.62 Într-adevăr, aceasta ar presupune în mod aparent să excludem anumite posibilități, ceea ce nu este cazul, căci altfel logica ar trebui să depășească limitele lumii: anume, atunci cînd ar putea să considere aceste limite și din cealaltă parte.
- Nu putem gîndi ceea ce nu putem gîndi, deci nu putem nici să spunem ceea ce nu putem gîndi.
- Această observație ne dă cheia pentru a rezolva problema: în ce măsură este adevărat solipsismul.
- Căci ceea ce crede efectiv solipsistul este în întregime corect, dar nu se poate spune, ci se arată.
- Faptul că lumea este lumea mea se arată prin aceea că limitele limbajului (ale limbii pe care numai eu o înțeleg) semnifică limitele lumii mele.
- 5.621 Lumea și viața sînt una.
- 5.63 Eu sînt lumea mea (Microcosmosul).
- 5.631 Nu există subiect care gîndește și interpretează.
- Dacă aș scrie o carte «Lumea cum o găsesc eu», atunci ar trebui să mă refer și la corpul meu și să spun care membre depind de voința mea și care nu etc., iar aceasta este tocmai o metodă de a izola subiectul, sau mai degrabă de a arăta că, într-un sens important, nu există nici un subiect: el este singurul despre care nu poate fi vorba în această carte.
- 5.632 Subiectul nu aparține lumii, ci este o limită a lumii.
- 5.633 Unde în lume se poate observa un subiect metafizic? Tu afirmi că aici este vorba de exact aceeași situație ca și în cazul ochiului și cîmpului vizual. În realitate însă tu nu îți vezi ochiul.
- Și nimic nu ne permite în cîmpul vizual să conchidem că el este văzut de un ochi . . .

6.4
6.41

Toate propozițiile au aceeași valoare. Sensul lumii trebuie să se găsească în afara ei. În lume totul este așa cum este și totul se întîmplă așa cum se întîmplă, în ea nu există nici o valoare — și dacă ar exista, atunci nu ar avea nici o valoare.

Dacă există o valoare care are valoare, atunci ea trebuie să se găsească în afara tuturor întîmplărilor și în afara acestei ființe. Căci toate întîmplările și această ființă sînt accidentale. Ceea ce o face neaccidentală, nu poate să se găsească în lume; căci altfel ar fi la rîndul său accidental.

6.42
6.421
6.422

Trebuie să fie în afara lumii.
De aceea nu pot să existe nici propoziții ale eticii. Propozițiile nu pot exprima nimic mai elevat.

Este clar că etica e inexprimabilă.
Etica este transcendentală.
(Etică și estetică sînt una).

Primul gând privind prezentarea unei legi etice de forma «tu trebuie . . .» este: și ce se întîmplă dacă n-o îndeplinesc? Este clar că etica nu are de-a face cu pedepse și recompense în sens obișnuit. Deci problema privind consecințele unei fapte trebuie să fie lipsită de importanță. Aceste consecințe trebuie cel puțin să nu fie evenimente. Căci chiar în punerea acelei întrebări ceva trebuie să fie corect. Trebuie într-adevăr să existe un fel de recompensă etică și de pedeapsă etică, însă acestea trebuie să rezide în fapta însăși.

6.423
6.43

(Este clar, de asemenea, și faptul că recompensa trebuie să fie ceva plăcut, iar pedeapsa ceva neplăcut).

Despre voință ca purtătoare a eticii nu se poate vorbi. Iar voința ca fenomen interesează numai psihologia.

Dacă voința bună sau rea schimbă lumea, atunci ea poate să schimbe numai limitele lumii, nu faptele; nu ceea ce poate fi exprimat prin limbaj.

Pe scurt, lumea ar trebui să devină atunci o cu totul altă lume. Ea ar trebui, ca să spunem așa, să crească sau să descrească în întregime.

Lumea omului fericit este diferită de cea a omului nefericit.

6.431

Așa cum și în cazul morții lumea nu se schimbă, ci se termină.

6.4311 Moartea nu este un eveniment al vieții. Moartea nu se trăiește.

Dacă prin eternitate nu se înțelege durată nesfârșită, ci intemporalitate, atunci trăiește etern cel ce trăiește în prezent.

Viața noastră este la fel de nesfârșită pe cât de fără limite este câmpul nostru vizual.

6.4312 Nu numai că nemurirea temporală a sufletului uman, deci supraviețuirea sa eternă după moarte, nu este asigurată în vreun fel, ci — înainte de toate — această presupunere nu oferă ceea ce ar fi trebuit să se obțină prin ea. Oare este rezolvată o enigmă prin faptul că eu supraviețuiesc etern? Oare această viață eternă nu este atunci tot atât de enigmatică pe cât este cea prezentă? Rezolvarea enigmei vieții în timp și spațiu stă în afară de timp și spațiu.

(Problemele ce trebuie rezolvate nu țin de științele naturii).

6.432 Cum este lumea, este perfect indiferent pentru cel superior. Dumnezeu nu se revelează în lume.

6.4321 Toate faptele țin numai de problemă, nu de soluție.

6.44 Misticul nu rezidă în cum este lumea ci în faptul că ea este.

6.45 Întuirea lumii sub specie aeterni este întuirea ei ca întreg limitat.

Sentimentul lumii ca întreg limitat reprezintă ceea ce este mistic.

6.5 La un răspuns, care nu se poate formula, nu se poate formula nici întrebarea.

Enigma nu există.

Dacă în genere se poate pune o întrebare, atunci se poate și răspunde la ea.

6.51 Scepticismul nu este irefutabil, ci este evident absurd, dacă vrea să se îndoaie acolo unde nu ne putem întreba.

Căci îndoială poate exista numai acolo unde există întrebare; întrebare există numai unde există un răspuns și răspunsul numai acolo unde se poate spune ceva.

6.52 Noi simțim că, chiar dacă s-a dat răspuns la toate întrebările științifice posibile, problemele vieții noastre încă n-au fost de loc atinse. Atunci, desigur, nu mai rămâne nici o întrebare; și chiar acesta este răspunsul.

6.521

Rezolvarea problemei vieții înseamnă dispariția acestei probleme.

(Oare nu acesta este motivul pentru care oamenii cărora, după lungi îndoieli, sensul vieții le-a devenit clar, nu pot spune după aceea în ce constă acest sens?)

6.522

Există ce-i drept un inexprimabil. Acesta se arată, el este elementul mistic.

6.53

Metoda corectă a filozofiei ar fi propriu-zis aceasta: a nu spune nimic, în afară de ceea ce poate fi spus, deci propoziții ale științelor naturale — deci ceva ce nu are de-a face cu filozofia —, și apoi, ori de câte ori cineva ar vrea să spună ceva metafizic, să i se arate că el nu a dat nici o semnificație anumitor semne din propozițiile sale. Această metodă ar fi nesatisfăcătoare pentru altcineva — el nu ar avea sentimentul că l-am învățat filozofie — însă această metodă ar fi unica metodă riguroasă corectă.

6.54

Propozițiile mele sînt lămuritoare prin faptul că cel care mă înțelege, le recunoaște la sfîrșit ca absurde, atunci cînd prin intermediul acestora — pe baza lor — s-a ridicat de-asupra lor. (El trebuie, ca să spunem așa, să arunce scara pe care s-a urcat).

El trebuie să depășească aceste propoziții, apoi vede lumea corect.

Despre ceea ce nu se poate vorbi trebuie să se tacă.

În românește de ALEXANDRU SURDU

Convocarea tăcerii

Tractatus logico-philosophicus: aforismul 7

Unei literaturi de simple invocații modernitatea i-a opus o întreagă procedură de convocării. Artiștii nu se mulțumesc să invoce tăcerea, s-o evoce; într-un spirit mai constructiv, o produc în laboratorul lor de noime, o convoacă, o difuzează. Ar fi oare nepotrivit să afirmăm că prin dilatare a prins flință o întreagă rețea de mass media ale tăcerii? Ne găsim în orice caz în fața unui *slogan al tăcerii* la marginea de jos și a unui topos filosofic la marginea de sus.

Tema ca atare nu este nouă. Ni se pare veche, de cînd lumea; artistul a știut, a presimțit dintodeauna: *Nu vorbește, tăcerea dă cîntecului glas* (Ion Pillat); iată inscripția emblematică la un crez estetic ce se știe modern dar prin înșinare a dat naștere, nu mai puțin, unui manierism de viață nouă.

Tăcerea și literatura ei își vor fi avînd propriile lor genuri și spețe; ele comportă o întreagă, gureșă, tipologie. Ce lung prilej de vorbe, ce oportunitate pentru filosofare scîmboșată!... Și ce ocazie de a friza paradoxul! Despre ris trebuie vorbit serios, cu jocul nu-i de joacă, cine nu filosofează tot filosofează. Tot așa: incomunicabilitatea trebuie să fie comunicabilă. Și: cum vorbești despre neputința vorbelor de a spune? Și: dacă tăcerea este imperativ ori stare dorită, cum o îndreptățire vei vorbi despre faptul că trebuie să tăcem?

...Dar nevoia sau măcar nostalgia tăcerii se poate naște și ca reacție la frivolitatea cu care un gînd grav este preluat și împins în zona paradoxului de larg consum. Întristătoare, ușurîna cu care un aforism se lasă rostit, modulat, îngînat, comercializat. Din sfera esteticului, kitschul se prelinge în toate direcțiile. Există un kitsch moral, și unul filosofic. Există o critică filosofică kitsch. Aceea, bunăoară, care s-ar prevala de aforismul lui Wittgenstein:

Despre ceea ce nu putem vorbi trebuie să tăcem, spre a divaga cu ușurătate despre contradicția în care cade filosoful care spune: trebuie să tăcem.

Cum să vorbești despre tăcere? Te poți referi la ea ca la altele alte lucruri, printre altele alte lucruri. Vorbind, o poți dizloca, disipa; și atunci vorbești despre o absență. Spusa ta, performanță negativă, anulează intenția care a stat — cît de genuin? — la obîrșia spusei tale.

Arta convoacă însă tăcerea.

Există și modalități filosofice de convocare a tăcerii.

Nu stă la îndemîna tuturor a vorbi despre convocarea tăcerii.

Altceva decît un comentariu la aforismul lui Wittgenstein se simte îndeobște îndemnat să facă oricine a simțit puterea lui și, fără a fi convocat el însuși tăcerea,

se va fi aflat prin preajmă, încălcîndu-i spațiul cu nostalgia unei împămînteniri. Misiune condamnată la eșec, demnă de tentat! Căzînd în lotul altuia, mai vrednic.

Să ne mărginim deci a repeta: vorba lui Wittgenstein își capătă întreaga forță numai pentru cel ce a parcurs întregul drum către ea. Acest drum este *Tractatus logico-philosophicus* în integralitatea lui. Aforismul 7 este culminația îndelung pregătita a unei gigantice dezvoltări contrapunctice. Wittgenstein a pus în joc o Artă conceptuală a fugii; temele ei sînt Eul și lumea, limbajul și logica, eticul și misticul.

Poți analiza, una cite una și în variate segmentații, elementele constitutive ale acestor texte; le poți contextualiza; le poți deconstrui și restructura; nici una din operații nu poate fi însă decît un auxiliar în ceea ce asimilarea mesajului preîntinde: parcurgerea întregului traseu inițiat cu un efort modelat după acela, primordial, care l-a generat. Muncile lecturii sînt un rezumat succint al uriașului efort wittgensteinian de trecere la limită.

Pe scara de aforisme ce rămîne suspendată, odată cu aforismul 7, în gol, fiecare treaptă constituie locul unei opriri. O perpetuă curmare a continuității face efectiv obligativitatea popasului. Scara discursului trebuie escaladată treaptă cu treaptă. Numai acest efort dirijat te ridică la un aforism care și-a depășit condiția: luminează, pentru că a fost laborios preparat, și ținește spontan, ca un satori după o mie de kuani.

Tractatus dă impresia unui corpus de fragmente conservate ca printr-un miracol după ce discursul original în întregul lui s-a pierdut. Impresia este însă un rafinat efect de *trompe-l'œil*; coeziunea și continuitatea discursului dau subiacența acestei texturi discontinuă.

Tractatus nu înalțează lînar, ci sistematic. Structura lui arborească impune însă nu numai opriri ci și reveniri, recursuri, parcurgerea repetată a unor porțiuni.

Trebuie să tăcem? Dar despre ce? Sau, mai curînd, *întru ce?*

Parabola wittgensteiniană a tăcerii cuprinde relația dintre structurile logice ale limbajului și realității. Limbajul nu creează lumea, așa cum vîzul nu creează văzutul; dar limbajul este exasperant de solidă cu lumea prin structurile sale logice. Ochiul este corelativ la propriul său cîmp vizual. Structura limbajului este structura lumii; așa se face și că limitele lor coincid, fiind totodată inexprimabile. Căci ele sînt cadrul înăuntrul căruia se consumă totul.

Limbajul nu poate vorbi despre sinele lui logic; există așadar ceva inexprimabil. Ogîndă ogîndește, dar nu-și ogîndește în aceeași manieră propria-î ogîndire; ochiul nu se poate lua pe sine însuși ca obiect al vîzului. Invizibilitatea ochiului pentru sine însuși, neogîndirea lui nu sînt suprimate de vreo instanță mijlocitoare. Nu încapă a doua ogîndă care, față în față cu prima, să nu instituie o amfildră sterilă înfîcînd de imagini. Că ochiul tău se cunoaște pe el însuși ogîndindu-se în ochiul altuia și ogîndindu-l la rîndul lui — cum știa deja Platon — că între Eu și lumea celui Eu încapă mijlocirea lui Tu — lumea unuia popolîndu-se astfel de Euri care sînt corelativii propriilor lor lumi — iată o constatare pe care Wittgenstein n-a omologat-o pînă la capăt. Considera, cumva, că logica nu poate legitima trecerea de la nuda ființare a Eului metafizic la realitatea eului uman. Logica « trebuie să se îngrijească de ea însăși », desigur; dar nici nu poate da seama de rest. Iată o viziune totalmente nepragmatică asupra logicii; Wittgenstein a împins-o pînă la capăt. După care s-a dezis: a făcut întoarsă cale. Nu poți scruta abisul solipsismului lingvistic fără a suferi de vertij metafizic. Wittgenstein a privit pînă în fundul prăpastiei

și s-a întors printre Euri solitare și solidare. În lumea eticului, căreia îi găsește o stranie afinitate de esență cu logicul.

Ceea ce nu poate fi spus se arată însă de la sine. În această cununare a inexprimabilității cu de-la-sine-exprimarea rezidă originalitatea punctului de vedere wittgensteinian. «Priviți până veți vedea»; poate că apoftegma atribuită lui Brâncuși vrea să spună ceva de același ordin, sau, mai exact, vrea să impună o plasare analogă a celui ce trebuie să înțeleagă întind.

Predicind renunțarea la exprimare în soluționarea problemelor metafizice, Wittgenstein a căutat formula unei transparențe netragice care ia act de condiția limitativă a limbajului într-o manieră la fel de detașată ca aceea a matematicianului care demonstrează o teoremă de limitare.

Seriozitatea cu care Wittgenstein și-a conceput opera exclude disocierea aforismului discutat de contextul lui de referință. Dacă precizarea contextului de referință suscită discuții, indiscutabilă este totuși unicitatea lui.

(Altminteri, folosirea pe care noi, oamenii, o dăm aforismelor, maximelor și apoftegmelor este de ordinul integrării în varii contexte; în utilizarea lor profană, propozițiile preluate sînt Jolly Jokers în partida de cărți mai mult sau mai puțin rutinieră a comunicării; ele țin un loc sau altul într-un discurs cu goluri, atenuază efortul prezenței).

Păstrînd în minte ideea acestei indisocieri, nu mai trebuie demonstrat că modalitatea în care Wittgenstein convoacă tăcerea țin de un stil, de instrumentalitatea înimitabilă care face operabil un proiect artistico-filosofic. Proiectul? — Rezolvarea tuturor problemelor filosofice prin abolirea filosofiei. Sau, poate, și mai mult: rezolvarea problemelor vieții, a sensului ei printr-o înțelegere care o situează în poziția de supremă operă de artă despre care nu se poate vorbi, dar care, ea însăși, se exprimă.

Pentru Wittgenstein subsistă o identitate de esență între logic, etic, estetic și mistic; toate priveau un raport-limită și presupuneau practica unei iluminări.

Wittgenstein nu și-a propus să recupereze fiinta limbajului ci esența lui ascunsă; el nu vorbește limbajul ființei ci pe cel al esenței logice a lumii.

Recuzarea vorbirii înseamnă recuzarea vorbirii despre limite, a discursului peratologic (și nu este orice metafizică tocmai un asemenea discurs?). Aforismul 7 exhortă a veni în împlinirea tăcerii ultime a limbajului și lumii cu propria-ne tăcere. Ceea ce nu poate fi spus nu este ascunsul pur și simplu ci inexprimabilul care dă de înțeles.

«Stăpînul ce-și are oracolul la Delphi nici nu vorbește nici nu ascunde ci dă de înțeles» (Heraclit).

În raport cu vorbirea performativă tăcerea este acțiune prin non-acțiune. Abținerea de la exprimare este gradul infinit al exprimării.

Desigur, într-o lume în condiția reconstrucției perpetue, este loc și pentru acțiunea lingvistică și translingvistică directă: «Despre ceea ce nu putem tăcea trebuie să vorbim» (Orin Studince, *Teze despre explicitare*).

PERIMETRU CULTURAL ENGLEZ

De la istorie
la contemporaneitate

PROZĂ
POEZIE
ESEU
ARTE

GRAHAM GREENE

MAIMUȚA LORDULUI ROCHESTER

În satul Spelsbury din comitatul Oxford se poate ajunge pe drumul de vest, de-a lungul căruia, în timpul războiului civil, armata Parlamentară a lui Essex a mărșăluit și a bătut în retragere, atacată din flanc de cavaleria lui Henry Wilmot, către Chipping Norton, peste ultima coamă a dealurilor Cotswolds. Ajuns acolo, drumețul, lăsând în urmă înălțimile golașe, o pornește de-a curmezișul unui șes întins, transformat în pășune și străjuit de niște ziduri cenușii, care dau ocol bisericii și se înalță spre movila cimitirului, printr-o adevărată pădure de urzici, înaintea de-a-și estompa contururile pe fundalul negru al măgurei Wychwood. Un șir de case pentru săraci, construite de John Cary, vătăful bătrânei doamne Rochester, o stîncă străveche în formă de soim înălțându-se în mijlocul unui cîmp, nenumărate flori de păpădie strălucind ca roua în razele soarelui — doar aceste detalii au șansa de a reține atenția drumețului. În cripta bisericii se găsesc mormintele obscure ale familiei Rochester: primul conte, Henry Wilmot-Căvalerul¹, al cărui trup fusese îngropat mai înainte la Bruges; soția lui, o femeie îndărătnică, impulsivă, afurisită, care avea să supraviețuiască soțului, fiului și nepotului ei; John Wilmot, poetul și totodată al doilea lord, împreună cu soția și cu fiul lui. În biserică nici o placă nu amintește de prezența lor, nu găsești nici un pomelnic al virtuților lor, în maniera obișnuită a veacului.

Înpre nord-est umbra măgurei Wychwood se subțiază, cedînd locul copacilor mai stilizați al Parcului Ditchley: acolo s-a născut poetul la 1 sau 10 aprilie 1647, în ceea ce Evelyn numește «o casă joasă, de lemn, cu un frumos gazon pentru jocul cu bile».

Mama lui, Anne, fiica lui John St. John, era văduva lui Francis Henry Lee, fostul proprietar al Parcului Ditchley; la doi ani după căsătoria lor în 1637, Lee murise, lăsînd-o cu doi feciorași în cîrcă. În 1644 văduva se mărită cu Lord Wilmot.

Era mai mult decît o nouă căsătorie: era o schimbare de orientare politică. Primul ei soț, fiul vitreg al Lordului Warwick, făcea parte dintr-o familie credincioasă cauzei Parlamentului: al doilea ei soț era unul dintre cei mai norocoși lideri regalști — cu numai un an înainte, îl învinsese pe William Waller în bătălia de la Roundway Down. Nu poți decît să admiri abilitatea cu care s-a ținut în echilibru, păstrînd Parcul Ditchley în toți anii «Commonwealth»-ului, pe temeiul simpatțiilor politice ale primului ei soț, și nepierzînd, după Restauratie, prietenia lui Charles, la a cărui fugă din Worcester fusese părtaş și al doilea ei soț (...). Lady Wilmot aparținea unei alte epoci: avea ceva din însușirile unei mame Romane, căci în timp ce un regat se prăbușea, iar propriu-i soț cădea în dizgrație, ea pare să se fi devotat creșterii fiului său și păstrării moșiei, menită să-i revină lui într-o bună zi. Această din urmă treabă deveni mai dificilă după executarea regelui Charles I, deoarece soțul ei, care fusese întotdeauna prietenul prințului de Wales, înțetase să mai fie un simplu monarhist căzut în dizgrație. El era acum unul dintre principalii cîrțitori în surghiun. Influența lui se vădi numaidecît, în numirea sa în slujba de «Cămăraș» al tînărului rege Charles II; și avea să fie unul dintre cei patru sfetnici, cu care acesta se va consulta întotdeauna în anii de surghiun; de asemenea, făcea parte din tabăra care-l îndemna pe Charles să treacă la fapte, indiferent în ce condiții, și indiferent în ce loc. Cînd Scoțienii morocănoși veniră la Haga și-i propuseră lui Charles să semneze, în schimbul ajutorului lor, Legămîntul Presbiterian, pe care regele se prefăcea că-l acceptă, — Wilmot a fost unul dintre cei ce l-au împins să-și pună acea semnătură falsă și nefolositoare. Era o infamie — și un început potrivit pentru noua domnie. ... Wilmot a fost activ în întreaga poveste cu Scoțienii. El a fost unul dintre puținii care l-au însoțit pe tînărul rege în Anglia,

¹ Porcădă dată monarhiștilor în războiul civil din Anglia (n. tr.)

și unul dintre cei care i-au scandalizat pe Presbiterieni prin purtarea lor. A fost alături de rege în bătălia de la Worcester, și l-a însoțit și l-a ajutat să fugă. Cătorind sub numele de «Domnul Barlow» — nu singurul pe care avea să-l folosească — a ajuns împreună cu regele la Brighton, unde s-a adăpostit într-un han pe West Street. De acolo au pornit călare spre Shoreham, unde s-au îmbarcat pe corabie de pescari, cu destinația Franța.

Poate că rolul fățiș jucat de Wilmot în fuga regelui a silit-o pe Lady Wilmot să părăsească Anglia, căci o găsim la Paris în anul 1653 și 1654, împreună cu copiii ei. Hyde — viitorul Lord Clarendon — îi scrie de la Paris, în ziua de 15 august 1653, soțului ei numit între timp «Conte de Rochester», și trimis în Germania pentru a încerca să strângă bani pentru rege, — informându-l că fiul lui, John, băiețuș de șase ani, îl așteaptă cu nerăbdare scrisorile și că-i un băiat foarte bun, cu care Rochester se poate mîndri. Lady Rochester nu era o femeie căreia să-i plăcut vreedată viața de la Curte, iar curtea lui Charles nu era, pe vremea aceea, în măsură să placă nici moralistilor, nici desfrînaților. Pe de-o parte, se înregistra faptul că Charles ajunsese la a șaptesprezecea ibovnică în surghiunul lui, și că într-o noapte dansase și petrecuse «de parcă am fi cucerit flota inamicului»; iar pe de altă parte, se întindea umbra amenințătoare a păsărilor, slujbașii regelui erau întemnițați pentru neplata datorilor, argintăria era surâsă sub amnar, cerele de credit deveneau din ce în ce mai nedemne.

Parcul Ditchley — chiar sub amenințarea de-a fi confiscat de către Cromwell — era mult mai pe placul doamnei Rochester, decât aceste dansuri și zbuguile pe stomacul gol, însoțite de risetele unor oameni plini de speranțe deșarte. Ea era o femeie de la țară. . .

Cît timp a mai așteptat Lady Rochester la Paris, împreună cu copiii ei, nu se poate spune precis, cum nu se știe nici dacă l-a mai revăzut sau nu pe soțul ei. S-a reîntors acasă în 1656, an în care știm că s-a luptat să-și apere moșia împotriva amenințărilor lui Cromwell. . . În 1658 Henry Wilmot a murit la Sluys și a fost îngropat vremelnic la Bruges. . . Între timp, la Ditchley, natura rurală cucerea sufletul tînrului John Wilmot, sînd în el simțămînte pe care orașul n-avea să i le smulgă nicodată. Orașul avea să însemne pentru el chefulie învaluite în aburii băuturii, intrigile din lumea teatrului, prietenii numai pe jumătate sincere cu poeții profesioniști, aventurile galante, certurile de la Curte, prietenia unui rege pe care-l disprețuia, bordelurile din Whetstone Park, precum și boala și leacul ei: băile doamnei Fordard. La țară, însă, avea să-și găsească pacea, un soal de puritate chiar, și în cele din urmă locul unde să moară. . .

La 23 ianuarie 1660 Rochester a fost primit ca student la Colegiul Wadham din Oxford. Nu împlinise treisprezece ani — încă o dovadă, poate, a firii impulsive a măci-si. Ea nu-i socotea nicodată pe copiii și pe nepoții ei prea tineri pentru a putea face față sarcinilor pe care li le alega. În 1656 îl scria Lordului Lichfield o recomandare în favoarea unui strănepot, Lordul Norreys, pe care ar fi vrut să-l fie membru al Camerei Comunelor la vîrsta de treisprezece ani: «Motivul ce ne face pe toți să dorim ca nepotul meu Norreys să fie ales în Parlament este că acesta e o bună școală pentru educația unui tînar».

Directorul Colegiului Wadham era dr. Blandford, viitor episcop al Oxfordului, care fusese numit în locul dr-ului Wilkins cu șteva luni mai înainte, iar tutorele lui Rochester era un tînar dăscăl în vîrstă de douăzeci și cînd de ani, pe nume Phineas Bury. . . Sir Charles Sedley, care avea să fie confrătată su întru poezie și întru dezmă, îl precedase pe Rochester la Wadham cu numai cîțiva ani, cînd Colegiul devenise, sub conducerea lui Wilkins — cîmăat al lui Cromwell — un centru al raționalismului științific. Unele dintre primele ședințe ale clubului care avea să

devină «Societatea Regală», s-au ținut în apartamentul directorului. Deși Colegiul n-a fost o pepinieră de mari savanți, el a pus totuși bazele pe care aceștia să poată construi. Pentru membrii «Societății Regale» experimentul trebuia întotdeauna să precedă intuiția, nicidecum s-o urmeze. Poate părea ciudată că o asemenea colegiu a produs atîtea spirite alese Restaurației, dar, așa cum scria profesorul Pinto în a sa biografie a lui Sedley, «excelele săvîrșite de acești tineri sub domnia lui Charles II pot fi socotite ca un soi de aplicare deformată a filozofiei experimentale a vieții, propovăduită de niște oameni ca Wilkins».

Acesta era latura serioasă a vieții de la Oxford. A existat întotdeauna și o altă latură: aceea a scandalurilor mărunte, a cărturarilor răuvoitori, a certurilor tragico-comice. Așa e și acum, și așa era și atunci, dar într-o formă ceva mai paroxistică. Oxfordul se schimbă încet, o duzină de ani marchează o schimbare mai mică în viața unui student decît în viața unui soldat, unui curtean, a unui dramaturg; iar Oxfordul lui William Prideaux, de la Christ College era fără îndoială același. În esență, ca și Oxfordul lui Rochester. . . Dacă oamenii nu prea se schimbă, hanurile se schimbă și mai puțin. Un colegiu își avea adesea propriul local, iar Prideaux relatează o istorie amuzantă despre un han aflat peste drum de Balliol College, — o «circumstanță murdă, oribilă, scandalosă, bună doar pentru cărușai și tînichigii. . . Acolo, studenții de la Balliol își fac veacul și, bînd întruna, își sporesc propria naturală cu o artă ce-i preschimă în niște dobitoici perfecti. . . Tocmai în acest gen de societate a intrat Rochester, la vîrsta de treisprezece ani, după o viață petrecută la țară, sub disciplina strictă a măci-si. . . Cu patru zile înainte de înmatricularea lui Rochester ca student la Wadham, Pepsy nota, la Londra, în *Jurnalul* său:

«Toată lumea se întreba acum ce va face Monk: cei din City spun că generalul va fi de partea lor, iar Parlamentul că va fi de partea sa». Întrebarea și-a primit grabnic răspunsul. Domnia Puritanilor, a generalilor-maiori, înarmați cu săbii și biblie, luase sfîrșit. La 25 mai, cînd Charles a debarcat la Dover — unde Pepsy se afla și el, în aceeași ambarcațiune cu un cîine suferind de incontinență urinară, dar îndrăgit de rege, — civilizația, în sensul de artă, poezie, pictură, dramă și în sens de disimulare, s-a reîntors în Anglia. Regele a sărutat Biblia foarte scump împodobită, primită în dar de la primarul Dover-ului, spunînd că-i lucrul pe care-l iubesc cel mai mult în această lume. . . La Oxford, studiile aveau să înceteze pentru Rochester. «Spiritul acelei vremi — scria Burnet — îl copleși în așa măsură, încît își întrerupse studiile, la care nimic n-avea să-l mai poată face să se reîntorcă», deși e greu de crezut că «goana după plăceri» în care, potrivit lui St. Evremond, sîngiunța lui studiosă avea să se piardă, ar fi putut fi altceva, la vîrsta de treisprezece ani, decît o simplă joacă zgornțosă de-a băutura. Versurile prin care celebra Restaurația aveau un ton pompos, mai potrivit cu ceea ce știm despre Robert Whitehall, și, într-adevăr, Anthony Wood afirma că versurile acestea, ca și un alt poem publicat peste un an, la moartea prințesei de Orania, au fost realmente opera lui Whitehall. Elevul acestuia avea să scrie cu totul altfel. Poemele sale, lipsite de lealitate lui Whitehall, cuprindeau rareori imagini prețioase. Ele izvorau aproape întotdeauna dintr-o emoție directă — fie ea dispreț, dragoste, dubiu intelectual, dorință pătîmășă ori malicie.

Stagiul la Oxford a luat sfîrșit în curînd. Intrase acolo în ziua de 23 ianuarie 1660, iar la 9 septembrie 1661, la vîrsta de paisprezece ani, a fost primit ca «Master of Arts», fiind primit «cu multă dragoste în rândurile conferenței, printr-un sărut pe obrazul stîng, din partea Cancelarului Universității». La 21 noiembrie Contele de Rochester cîpăta un pașaport pentru străinătate și pornea cu Sir Andrew Balfour, distins botanist și călăuză de nădejde, în tradiționalul turneu prin Franța și Italia. S-ar putea ca tocmai atunci să-l fi înîlnit pentru prima oară pe Henry Savile,

care călătorea și el pe continent, și care avea să se dovedească a fi prietenul său cel mai credincios... La întoarcerea sa din călătorie, ochii tuturor erau ațintiți asupra Olandezilor și asupra Cometei. «Se vorbește mult despre această cometă care poate fi văzută noaptea; regele și regina au rămas trezi ieri noaptea ca s-o vadă, și chiar au văzut-o, se pare...» Cit despre Olandezi, la Londra seoseau vesti despre «înfrângerea suferită în Guinea, unde oamenii noștri s-au făcut vinovați de cea mai îngrozitoare lășitate și perfidie». Războiul nu fusese încă declarat, dar Lordul Sandwich controla cu flota lui Canalul, navigând în ciuda viforitelor, iar înfrângerea din Guinea era compensată de capturarea flotei olandeze din Smirna. Se făceau pregătiri febrile pentru războiul față, care începu oficial în ziua de 15 martie 1665.

La Curte, războiul au avut efecte însoțitoare. Charles, care se vedea pentru prima oară în armonie cu țara, putea aștepta cu încredere acordarea unor mari fonduri de către Parlament. La urma urmei, larna cind Rochester s-a reîntors din Europa a fost o iarnă aspră, geroasă — mulți oameni își rupeau picioarele alunecând pe străzile înghețate — și a fost urmată în 1665 de o primăvară secetoasă și de o vară toridă. Nu se mai pomenise de o secetă mai cumplită ca aceasta. Fieele erau pierjolate; pășunile care, de obicei, dădeau cîte patruzeci de căruțe de fîn, abia mai dădeau patru. Oamenii se uitau neliniștiți la cometă.

În acea primăvară rău-vestitoare lumea a auzit pentru prima oară de Rochester. Isprava săvîrșită de el atunci este cel dintîi mister al unei vieți complexe și contradictorii. Deși lipsit de avere, Rochester părea să aibă toate șansele de a cuceri mina Elizabethei Mallet: Lady Castlemaine (bivonica regelui) îl «îmbrobodise» pe Charles, iar Henry Saville scria chiar, (unui frate de-al său) că regele îl încurajază pe Rochester să-i facă curte fetei. Este adevărat că Elizabeth declarase că i-ar face plăcere să-l întâlnească, dar ea cu atât mai greu de presupus că ar putea ceda în fața forței... În seara zilei de 26 mai, ea a cinat la Whitehall împreună cu bunicul ei și cu doamna Frances Stewart, una din doamnele de onoare, a cărei unică înțelețenie era aceea de a-l pune pe rege la adăpost de inoportunități. După cină, Elizabeth a plecat de la Whitehall împreună cu bătrînul lord Hawley. La Charing Cross caii au fost opriți de niște oameni înarmați conduși de Rochester, iar Elizabeth a fost dusă cu forța într-o altă caleașcă, trasă de șase cai, care-a scos-o din Londra. În caleașcă o așteptau două femei. Nu se știe ce-a făcut Lordul Hawley, dacă a făcut cumva ceva, în clipa cînd a văzut că gîsca fermecată, de la care aștepta multe ouă de aur, îl este răpită. S-a dat alarma, Lordul Rochester a fost urmărit și capturat la Uxbridge, dar fără succes, iar regele, care, potrivit părerii lui Pepys, «îl vorbise adevarat, însă fără succes, domniței» în favoarea lui Rochester, «s-a supărat foc». La 27 mai Sir John Robinson, guvernatorul Turnului Londrei a primit ordinul de a-l adăposti pe Rochester ca deținut.

În aceeași zi a fost emis un ordin cerînd sprijin pentru capturarea oamenilor înarmați care-l ajutasera pe conte, precum și pentru găsirea Elizabethei... Tutorii acesteia vor fi fost neliniștiți, deoarece la 28 mai, într-o duminică, zi aleasă de Pepys pentru a o vizita pe Lady Sandwich, Elizabeth încă nu fusese găsită:

«My Lady mi-a mărturisit atunci, ca pe-o mare taină, că-i direct interesată în această afacere, fiindcă dacă partidă dintre Lord Rochester și Domnișoara Elizabeth nu se încheie, atunci, potrivit înțelegerii tuturor prietenilor ei, Lordul Hinchinbrookie capătă cele mai mari șanse. Fata valorează 2.500 lire pe an, și va intra în posesia lor la moartea mamei sale care nu cheltuiește decît puțin pentru sine însuși». Dumnezeu s-o ajute să izbîndească... Dar sărmana Lady, care se teme de molimă și e hotărîtă să-și plece la țară, e silită să mai rămînă cîteva zile în oraș, pentru a vedea ce se întîmplă».

... «Molima» pomenită de Pepys în Jurnal este prima lui aluzie la epidemia de ciumă. În prima săptămîină a lunii iunie, aceasta a secerat viața a 112 de londonezi; numărul morților avea să crească vertiginos, pînă la cifra-record de 6.544 în cea de-a treia săptămîină... Ciuma avea să pătrundă și în Turn, ucigînd cîteva soldați ai garnizoanei, — nu însă înainte ca Rochester să fi părăsit Turnul.

La un moment dat, prin iunie, el i-a trimis regelui o scrisoare prin care-l ruga să-l ierte. Nesocotînta și ignoranța în materie de legi și de pasiuni — îl scria el — îl făuseră să greșescă. Dar ar fi preferat să moară de-o mie de ori, decît să-i căsuneze Majestății Sale vreo neplăcere. Era limba lui obișnuit în care oamenii se adresau regelui, dar la vîrsta de optsprezece ani Rochester putea probabil să nutrească și admirație și afecțiune pentru urșuratel și spiritualul monarh. El avea să devină cel mai aprig critic al acestuia, după ce avea să-i împărtășească vicile, dar vehemența versurilor sale satirice de mai tîrziu a izvorit poate dintr-o dragoste dezamăgită și dintr-o deluzie a unei minți generoase. La 19 iunie cerea lui a primit răspuns; Lordul Arlington a trimis guvernatorului ordinul de a-l elibera din Turnul Londrei pe conte...

Flota olandeză din Indiile Orientale se întorcea spre patrie, și era de datoria Lordului Sandwich s-o împiedice să-ajungă la destinație. Bătălia de la Lowestoft paralizase temporar flota olandeză de coastă, îngăduindu-i Amiralului să institue o blocadă strictă asupra litoralului Olandei. Canalul era închis, și singurul drum accesibil flotei olandeze a Indiilor Orientale rămînea cel ce ocolea nordul Scoției. De acolo, flota urma desigur să coboare în lungul coastelor Norvegiei și Danemarcei, adăpostindu-se în porturile lor neutre. E cea ce era de așteptat și de dorit. Sir Gilbert Talbot, ambasadorul englez la Copenhaga, căzuse la o înțelegere cu Frederic al III-lea, regele Norvegiei și al Danemarcei. În schimb unei părți din pradă, regele urma să dea guvernatorului orașului Bergen ordinul de a permite englezilor să urmărească nestîngerherii și să captureze vasele olandeze, dacă acestea s-ar fi adăpostit în port...

Acasta era situația, în momentul cînd Rochester s-a oferit voluntar să se angajeze în flota britanică... Numeroși tineri aristocrați dornici de aventură își ofereau serviciile. Bergen însemna pentru ei nu perspectiva morții, a rănilor sau a unei înfrîngerii rușinoase, ci perspectiva de a obține o parte din pradă... din bogată încercătură a navelor comerciale din Indiile de Răsărit — pradă pe care o și vedea împărțită în închipuirea lor. Rochester era unul dintre cei mai săraci aristocrați din Anglia, și-și făcuse curte uneia dintre cele mai bogate moștenitoare. Bergenul ar fi putut să schimbe esecul în noroc. Vasele pe care porneau spre Bergen, prin furtună, păreau construite anume pentru victorie, nu pentru înfrîngere... cu galioanele lor sculptate și pictate, cu drapelulelor de mătase, cu felinarele de fier forjat atrînte de marile lor foisoare aurite, cu «tendeile» lor de pinză roșie fluturînd înaintea bății, la prova, și slujind drept ascunzătoare oamenilor. Dar pe măsură ce se apropiau de Bergen, gîndul morții putea fi tot mai anevoie alungat. Moartea devenea o posibilitate mai imediată decît îmbogățirea. La bordul vasului «Revenge», împreună cu Rochester se aflau Edward Montague «și un alt gentilom», pe nume Wyndham. Amîndoi, Îndecsebi Wyndham, aveau presimțiri de moarte. Cu acesta, Rochester s-a înțeles, «printr-un legămint formal nu lipsit de solemnitate religioasă, ca, dacă vreunul dintre ei ar fi murit, să-l comunice celui alt vestit despre lumea de apoi, în cazul cînd ar exista o asemenea lume. Dar dl. Montague n-a vrut să intre și el în această învoială.»

A urmat dezastrul. Talbot nu și-îndeplinise cum trebuia misiunea, guvernatorul orașului Bergen nu era dispus să-și trădeze pe olandezi... Edward Montague a fost trimis pe țîrm cu misiunea (pe cît se zvonea) de a-i oferi guvernatorului Ordinul

artierii. În noaptea de 1 august, solile au tot făcut nava între flota și țărni, în timp ce olandezii se pregăteau să reziste. Convoiul vaselor de escortă s-a apropiat de vasele comerciale, pentru a le apăra, și s-a descoperit că tunurile olandezilor servanți lor, fuseseră debarcate și instalate în forturi cu asentimentul guvernatorului. În zorii zilei de 2 august, Teddeman n-a mai așteptat, și a deschis focul. Patru sute de oameni au pierit, dintre care patru pe « Revenge », la bordul căruia au fost și șapte răniți. Printre morții se numărau și Wyndham și Montague. ... Rochester a avut o compătimire foarte curajoasă în cursul acestor bătălii. Burnet povestește că « un om de onoare i-a spus că-l auzise pe Lordul Clifford, care se află pe aceiași corabie vîrbind adevărat despre marele său curaj, manifestat în vremea acestor ».

fără a-și preveni rudele cele mai apropiate, plecă din nou pe mare, de data asta pe Marea Mînceii, sub comanda lui Sir Edward Spragge. . . .

În cele din urmă, trupul fiind vlăguit, lupta a încetat prin epuizare, iar victoria a fost dobândită de partea maternă.

Starea sufletească sumbră și deznădădăuită, în care poeziile lui par să fi fost îndeobște compuse, a fost favorizată de deziluzia generală a epocii. Atâtea speranțe fuseseră puse în Restauratie, și atât de puțin ieșise din ea; atât de multe lucruri fuseseră așteptate de la războiul cu Olanda, iar acestea aduseseră numai rușine. Speranțele mari, dezamăgite, lasă de obicei în urma lor un simțământ copleșitor de oboșală, iar războiul nu e urmat, de regulă, de pacea sufletească. Atmosfera de vătălbă a războiului e ca un drog a cărui lipsă o simțim în zilele ceușii de mai târziu. Spleen-ul, atât boala care a impregnat literatura anilor de liniște de după război, iar generația mea e în măsură s-o înțelegă. Intr-o scrisoare către Saville, Rochester îi declară: «De când mă știu, lumea e atât de insuportabilă, încât ar fi zadarnic să sper în vreo schimbare.» Deziluzia, monotonia, plictiseala făceau cele mai mari ravagii asupra minților celor mai alese. Cei mai puțin simțitori se mulțumeau mai ușor cu micile scandaluri care luaseră locul aventurii îndrăznețe și speranțelor mari... Viața trebuia totuși să fie trăită într-un fel sau altul, iar Rochester obișnuia să bea pentru a o face suportabilă; el scria, pentru s-și scoate din suflet nefericirea; încerca să înlocuiască artificial aventura, pe care războiul nu i-o mai putea oferi, — și ajungea astfel să joace rolul hangului sau al astrologului; pentru a putea uita de lume, se lăsa pradă celor două extreme: dragostea și ura...

Pasiunea urii s-a manifestat de timpuriu la el. Dușmănia cea mai tenace și cea mai scumpă inimii lui a fost cea pe care a nutrit-o împotriva contelui de Mulgrave, John Sheffield, viitor duce de Buckinghamshire. Această gliceevă avea să devină o parte din viața literară a epocii, ducând în cele din urmă, în 1678, la atacul asupra lui Dryden — dacă e să dăm crezare zvonurilor... Duelul cu Mulgrave, și minciunile răspândite în legătură cu lășitatea de care ar fi dat dovadă cu acest prilej, ar putea foarte bine să fi constituit cauza reală a certei lui Rochester cu lumea. Lumea îl disprețuia? Prea bine — În cazul acesta o va disprețui și el! Pana lui va întoarce loviturile pe care i le dădea gura lumii.

«Dar lumea, știu, se va simți gignită!

Eu n-o să plîng, văzînd-o pedepsită.»

Ura îi ascutea spiritul, moștenirea puritană îi împrumuta o anume fervoare morală, iar existența lui îi furniza cuvintele, cuvinte din tavernele și lupanarele Parcului Whetstone despre care rareori se auzise mai înainte în literatura serioasă. Nu trebuia să-și îndrepte prea departe privirea în căutarea unor subiecte, în această Londră din epoca Stuartilor, — o Londră cu străduțe înguste ca și mințile din Parlament. Pretutindeni se lăfăiau viciul, incompetența, hidoșenia fizică, însușile din patriotismul voluntarului care asistase în Strimtori la înfrîngerea și la deruta Flotei, provocate de lipsa unui număr suficient de oameni și de subnutriția marinariilor de pe vasele engleze, el a ales ca țintă a atacurilor sale pe ibovnicele regelui, care-i slăiau acestuia atât visteria cît și energia vitală; iar în curînd regele Charles avea să cadă victimă ascuțitului acestei penne satirice...

Rochester avea să fie exilat de la Curte pentru poemul său, *Istoria Insipizilor*, ale cărui versuri, deși cele mai pline de duh, nu cuprind termeniți cei mai tari în care a scris el despre rege... Sub domnia oricărui alt monarh, cariera lui Rochester ar fi cunoscut un prematur sfîrșit, dar în epoca lui Charles «spiritul» putea să facă să se uite pînă și trădarea. Relațiile dintre rege și poet aveau ceva straniu. Contele avea să primească din partea regelui, pe care continua să-l înțepe, numeroase favori — pînă în ultimii ani ai vieții. Rochester poate fi asemuit cu bufonul medieval, care rostea adevăruri amare, și se alegea uneori cu galbeni, alteori cu cătușe...

Tocmai în relațiile sale cu regele a ieșit la iveală elementul clovnesc din caracterul lui Rochester. După cum un măscărici își atenuază satira printr-o tumbă, tot astfel și Rochester reîntra în grațiile regelui cu cîte un rol jucat într-o comedie. Am putea vedea aici o oarecare asemănare cu tatăl său, care, cu o perucă galbenă pe cap, vorbea frantuzește și-și dezvăluia apoi identitatea în fiecare tavernă la care se oprea. La fel și fiul se dă prea repede în vileag, fie că joacă rolul unui hangiu de pe drumul Newmarket-ului, sau rolul unui gentleman din City, ori al unui vrăci care-și vinde leacurile în Tower Hill. El se dezvăluie prin unda de seriozitate ce-l străbate jocul: aventura din Newmarket se sfîrșește în plină tragedie, gentleman-ul din City tună și fulgeră, cu accentele lui Rochester însuși, împotriva extravaganțelor Curtii, iar vrăciul satirizează întreaga Londră. În aceste aventuri nu într-o mică măsură decît în poemele satirice, ni se dezvăluie Puritanul degradat: omul care ura imoralitatea la alții, și care, cu inteligența lui contorsionată, pasionată, aplecată spre metafizică, ar fi putut să devină un al doilea John Donne, dacă n-ar fi trăit într-o perioadă cînd Hobbes domina moda în materie de gîndire, și cînd duhurile oamenilor ucîși în război nu se întorceau pentru a da de veste despre o altă lume...

În românește de PETRE SOLOMON

...«O intensitate psihologică și socială aparte»...

Intocmai ca un patinator care trasează pe gheață un desen complicat, un mare scriitor poate construi adesea, în jurul unui ax unic și nelineștit, o serie de linii, aparent arbitrare sau excentrice. De fapt, divagațiile sale sînt o perpetuă întoarcere.

Forța lui Graham Greene a constat din capacitatea lui de a exprima imperios uimirea față de pendularea între păcat și minuire, față de strînsa interdependență dintre rușinea omenească și grația divină. Oricît de mult s-ar deosebi între ele prin cadrul și prin stilul lor, operele lui Graham Greene, divertismente, cărți de călătorie, piese de teatru, au, toate, același focar obsesiv: misterul căderii omului, precum și misterul resurecției sale spirituale, psihice, de negîndit fără cădere. Tocmai acest focar conferă sărăcăciosului peisaj al prozei lui Greene, și orizontului său politic întinecat de deziluzie și chiar de cruzime, o noblete aparte. Tema, paradoxul «fericitei căderi», ... este, desigur, tradițională... Catolicismul domnului Greene, obsedat de mișcările spiritului și ale trupului între Râu și Remușcare, și-a păstrat un ascuțit calvinist. Dar tema nu este exclusiv teologică. «Spiritele tari» (*esprits forts*) ale Renașterii și ale secolului al XVII-lea, i-au dat o formă ștremgărească. Pînă unde se poate un om tăvăli în rușine atîngînd totuși limanul stării de grație? Poate el oare să blasfemeze și să se destrăbăleze, dinadins pentru a face să se manifeste neîmurmurată milă a Domnului? Poate oare un ins să-și păstreze o parte a voinței sale — parte pioasă și sacramentală —, îngăduind în același timp simțurilor sale inferioare și trupului său muritor să se tăvălească în plăceri animalice? Înapoia acestor întrebări stătea la pîndă o ironie și mai neagră, și mai sofisticată: putea oare un om să păcătuiească atît de grav, încît să-l determine pe Dumnezeu să-l osîndească, lepădîndu-se de neîmurmurată compasiune și de sîrbutele-i redemptorii? Tocmai acestor sfidări, acestor tocmei cu absolutul, le datorase legende lui Faust și Don Juan prezența lor statornică și imperativă în conștiința occidentală.

Libertinul metafizic exista și în viața reală. Tipul prospera pe la jumătatea secolului al XVII-lea, fiind cunoscut chiar sub denumirea generică de «libertin». Inflorirea lui tocmai în această perioadă nu e întîmplătoare. Între deceniul al cincilea și deceniul al zecelea ale pomenitului secol, împletirea dintre formele religioase și îndoilele personale a cunoscut o dezvoltare dinamică. Existența cotidiană, ceremonialul curții, limbajul public și cel familial continuau să fie marcate profund de autoritatea Bisericii. Rivalitățile dintre statele suverane își păstrau caracterul reli-

gios: Catolici contra protestanți, Contra-Reforma absolutistă împotriva rîndușelilor luterane și calviniste, în care se înfrîpa, cu încetul, democrația mercantilă. În același timp, însă, scepticismul se răspîndea în rîndurile celor cultivați și îndrăgineți. Cuceririle revoluționare dobindite de științe — de medicină, astronomie și geografie, îndeosebi — dăduseră o grea lovitură concepției despre lume a credințelor ortodoxe tradiționale. Fragmentarea continuă a creștinismului în secte rivale arunca asupra teologiei umbra îndoilei și a ridicolului. Un proces complex de individualizare transforma personalitatea bărbatilor și femeilor Europei: comunitate și dogmă păreau mai puțin importante decît teritoriile neexplorate ale conștiinței individuale, ale universului erotic și intelectual. Astfel, vechiul scenariu al păcatului și mîntuirii căpăta o intensitate psihologică și socială aparte.

Graham Greene și-a scris la începutul anilor treizeci studiul biografic despre John Wilmot, al doilea conte de Rochester. Pe vremea aceea, poemele lui Rochester puteau fi găsite în cabinetele de curiozități ale cîtorva biblioteci, fie într-o ediție dubioasă, publicată de John Hayward, un prieten al lui T. S. Eliot, în 1926. Această ediție de bibliofil a putut scăpa de urmărire judiciară pentru obscenitate, numai datorită tirajului ei limitat, de o mie și cincizeci de exemplare. Editorii domnului Greene au respins manuscrisul studiului, de teamă că citatele lui din opera lui Rochester și referirile la anumite episoade din viața acestuia ar putea duce la un proces. «N-am avut curajul să ofer altui editor manuscrisul», remarcă domnul Greene în nota introductivă a studiului; de aceea, studiul a zăcut timp de aproape patruzeci de ani în arhivele Universității din Texas, în așteptarea unui climat mai liberal.

«Maimuța Lordului Rochester» este o carte tipic Green-iană: sobră, elegantă, bine documentată, și pe de-a-ntregul pătunsă de tema depravării și a jocului de-a minuirea. Nici un literat englez nu putea fi mai potrivit cu intențiile domnului Greene.

Viața lui Rochester (1647—80) a început în lux. Primit la Oxford la vîrsta de doisprezece ani, junele cont de avea să părăsească după ceva mai mult de un an colegiul, pentru a-și ocupa locul în strălucita ambianță a Curții, sub Restaurare. Diverse escape, inclusiv tentativa de răpire a Elizabetei Mallet, o bogată moneitoare din Somerset, — au fost eclipsate în curînd de faptele de vitejie săvîșite de Rochester în luptele navale cu Olandezii. Deși în vîrstă de numai optsprezece ani, el și-a dovedit curajul și echilibrul sufleteș în cursul bătăliilor aprige și lipsite de rezultate decisive, purtate la Bergen și în Canalul Minici. «Domnul Montague și fratele lui Thomas Wyndham, — îi scria el cu răceală mamei-săi, — au fost omorîți chiar lîngă mine, dar Autoputernicul a binevoit să mă ferească de orice vătămare. Cer iertare domnii-tale, dacă te-am pictisit.»

Bucurîndu-se de înaltele favoruri regale, și ajungînd celebru prin curajul și inteligența lui scăpătoare, Rochester s-a căsătorit în ianuarie 1667 cu domnișoara Mallet și cu aversea ei. Avea s-o iubească și să se întoarcă mereu la ea, în stilul lui ambiguu:

Mă lasă, draga mea, să zbor
De lîngă tine, spre-a simți
Al inimii amaric dor,
De parte cînd voi pribegi.

De-o lume strîmbă ostent,
La sînu-și cînd mă voi întoarce,
Îmi voi da duhul, mulțumit,
Întru-adevăr, iubire, pace.

Exhibiționismul, lăudăroșenia, bețiile care aveau să-i aducă lui Rochester o tristă faimă, au urmat la numai un an-două după căsătorie. Motivele nu sînt cu totul clare. Domnul Greene pomeneste de vidul moral de la curtea lui Charles II și de epuizarea nervoasă provocată de războiul civil și de restaurație. Rochester dăduse în patima beției încă în adolescență. S-ar putea să fi avut și unele predispoziții ereditare spre desfrîu. Dar aceste motive nu explică pe deplin o asemenea destrăbălare, atît de violentă și atît de publică, încît l-a dus și la pierderea curajului fizic (un refuz de a se duela cu contele de Mulgrave l-a adus lui Rochester o faimă tenace de lășițate).

Factorii de autodistrugere se află în straturi mai adînci. El își găsește expresia în deznădăjduită candoare a obscenității lui Rochester, în imaginea respingătoare pe care-o dă el însuși despre modul lui de viață. Înzestrat cu însușiri strălucite, Rochester pare să fi fost stăpînit de un teribil neastîmpăr. El știa bine că regele și curtenii lui erau niște măscărici dezmățați. Știa din proprie experiență ce înseamnă falsa glorie și deșertăciunea războaielor. Omenirea însăși nu i se părea mai vrednică decît lubrica maimușă (titlul însuși al cărții lui Greene): cel puțin așa afirma în cel mai cunoscut dintre poemele sale. Încă în 1669, se molipsise de o boală venerică. Și avea să-și agraveze mereu sănătatea subredă. La vîrsta de douăzeci și șapte sau douăzeci și opt de ani, Rochester era, pentru a folosi o expresie a domnului Greene, « Un caz de mutilare » (*a burnt-out case*). Într-o astfel de auto-distrugere, însoțită de conștiință lucidă, ba chiar pasionantă a unei alternative morale, se poate distinge o pietate inversă. Nu mai puțin decît ermiții sau flagelanții, Rochester a fost un ascet, un om care disprețuia trupul. Aida altor libertini, dar cu o conștiință mai rafinată a ironiilor implicate, el călca în picioare revendicările vieții și ale lumii lui interioare. Se grăbea spre moarte, formulînd o întrebare pe cît de obsesivă, pe atît de banală:

Supreme cauze prime, voi, izvoare
Din care toate cele curg, spre-a fi
La infinit părtepe, — o, voi, care
Aveți puterea de-a ne cârmui,
Cum de-ați putut astfel de Rău scorni?

Dar înlînirea cu moartea a luat o întorsătură neașteptată.

Felul cum Graham Greene tratează cunoscuta problemă a « convertirii » lui Rochester pe patul de moarte, dovedește o tact desăvîrșit și o mare pătrundere psihologică. Imaginea ce se desprinde se potrivește în ansamblu, cu mărturia doctorului Burnet, teologul și istoricul Reformei. Rochester s-a întors la sfintele taine și a murit cu toate semnele evlaviei creștine. El și-a exprimat o « oareă față de comportarea lui din trecut și le-a cerut foștilor săi tovarăși de beție să se pocăiască. Aceștia au fost fațete publice ale cazului, și nu există nici un motiv să se creadă că ar fi ascuns vreo manevră tactică a ipocriziei. Atitudinea profundă a fost, însă, probabil, ceva mai complexă. Rochester a murit, mai mult ca sigur, ca un stoic creștin, demonstrează domnul Greene. Burnet îi oferise argumente importante pentru credință, dar « nu fusese în stare să-i transmită credința ». Rochester își transformase într-o cîntă sinceră intuițiile, îndelung nutritive, privitoare la deșertăciunea, la auto-amăgirea, la sterilitatea existenței lumesci. Orice paradă de cinism ar fi un lucru facil și necuviincios, în sensul adînc al cuvîntului. De ce să repete starea de damnațiune, pe care o solicitase și o trăise în cursul existenței sale? Fraza în care domnul Greene rezumă problema în ambivalența ei: « Acum, cînd Dumnezeu umbla la clanță, putea în sfîrșit să evadeze ».

Criticii și erudiții au astăzi la îndemînă texte mult mai bune decît avusesse cîinul Graham Greene (ediția științifică a « Operei poetice complete » a lui Rochester, îngrijită de David Viche, a apărut abia în 1968). E însă greu de imaginat că va putea cineva vreodată să ne dea un portret mai pîntrunzător și mai generos al acestui remarcabil poet. Căci în ultimă instanță, ceea ce contează e poezia. E spiritul viguros, capabil să definească, în totul unui pasaj decoltat, limbușia drept « fulgerul inferior al iubirii », sau să compună cîntecul care începe cu versurile:

Trecutul nu-mi mai aparține,
Sau dus clipele lui...

Cartea lui Greene e un sumptuos regal pentru cititor.

În românește de PETRE SOLOMON

PETRE SOLOMON

Spiritul unei epoci

Acum cîțiva ani apărea la Londra o carte oarecum neobișnuită, o monografie plină de accente sociale despre viața lui John Wilmot, conte de Rochester și vestit poet-curtean din veacul al XVII-lea. Volumul se datora lui Graham Greene. Cartea a surprins prin unicitatea ei în opera unui romanier, despre care se știa că, în tinerețe, cochetase cu muza poeziei, iar mai apoi cu aceea a teatrului, dar niciodată cu istoria și critica literară, deși scria din cînd în cînd un eseu ce-l vădea înzestrarea și în acest domeniu. Scria în urmă cu patru decenii, cartea își are povestea ei, pe care Greene o evocă într-o scurtă Prefață, amintind că, în deceniul al treilea, Anglia trăia un victorianism întîrziat, îndeosebi din punct de vedere literar. O monografie despre Lordul Rochester — considerat îndeobște, și pe nedrept, ca un poet libertin — șoca la vremea aceea, și apariția ei ar fi fost urmată desigur de un proces; atenț la « spiritul vremii », editorul Heinemann a refuzat, deci, să i-o publice... Citită astăzi, această monografie surprinde mai degrabă prin seriozitatea și prin moralismul ei, decît prin vreo complexitate la adresa « imoralistului » care-a fost Lordul Rochester. În esență, avem de a face cu o lucrare nu numai extrem de solid documentată, dar și pătrunsă de dorința de a descoperi adevărul în legătură cu un poet foarte controversat și, în fond, ignorat atît de critica literară cît și de publicul larg. La ora cînd își scria Graham Greene monografia, singura biografie a Lordului Rochester, existentă în Europa, era aceea publicată în 1927, la Leipzig, de un profesor... german (Johannes Prinz). Între timp, s-au publicat și în Anglia unele studii, și o amplă biografie a poetului, realizată de profesorul Vivian de Sola Pinto. Mono-

grafia lui Greene, deși nu e opera unui « universitar » (în ciuda amplei sale bibliografii și a unui « subso » bogat în trimerite) rămâne o lucrare de referință —, peste care nu se va putea trece ușor, atunci cînd posteritatea va dori să se ocupe din nou de « cazul Rochester ».

Însă dincolo de utilitatea și de importanța ei ca lucrare de referință pentru un fundal moral și istoric, cartea lui Graham Greene interesează — așa spune chiar pasionarea — prin luminile pe care le aruncă, indirect, asupra romancierului însuși. Ca mulți alți scriitori de valoare, Greene a avut ceea ce englezii numesc « false starts », adică începuturi greșite, — el nu și-a găsit din capul locului drumul. În cartea lui autobiografică, « Un fel de viață » (*A Sort of Life*, 1971), Greene se referă la două romane scrise în tinerețe, « Numele Acțiunii » (*The Name of Action*) și « Șoapte la căderea nopții » (*Rumour at Nightfall*), — romane ultra-sentimentale și artificiale la culme, a căror nereușită și-o explică astfel: « În *The Name of Action* și în *Rumour at Nightfall* nu există nici o știință de viață, din pricina că în ele nu există nimic din mine însămi. Luasem hotărârea să nu scriu tipicile romane autobiografice cu care debutează de obicei începătorii în ale scrisului, dar mersesem prea departe în direcția opusă. Mă eliminaseam cu totul... »

Monografia lui Rochester l-a îngăduit tânărului Greene să se insereze, subtil, într-o țesătură care, fără să fie epică, are o arome densitate romanească. În mod paradoxal, nu romanele de început, ci această carte de istorie literară, dotată cu un destul de impunător aparat critic, rezistă cel mai bine examenului timpului, ca operă literară. În *Lordul Rochester*, Greene și-a găsit, putem spune, un personaj pe măsura vocației și a posibilităților sale de romancier, și nu un pseudo-erou cu trăsături împrumutate de la Joseph Conrad sau alții, care i-au influențat începuturile. Asemănările dintre romancier și acest personaj care a existat aievea, sînt izbicioare în unele privințe, deși ar fi o greșală să punem între ei semnul egalității. Poetul — curtean din a doua jumătate a secolului al 17-lea, a fost unul din cei mai acerbii critici ai vieții de desfrîu și ușurătate, de la curtea regelui Charles al II-lea, viață pe care a trăit-o intens, pînă la arderea propriilor sale aripi. Sub aparenta lui neseriozitate, Rochester era un idealist, profund dezamăgit de cursul luat de evenimentele în perioada Restaurației. Greene explică foarte bine mecanismul social-politic care a generat atît deznădejdea poetului, cît și vehemența satirilor lui antimonarhice:

« Starea sufletească sumbră și deznădăjduită, în care poeziile lui par să fi fost îndeobște compuse, a fost înlesnită de deziluzia generală a epocii.

Atîtea speranțe fuseseră puse în Restaurație, și atîte de puțin ieșise din ea: atît de multe lucruri fuseseră așteptate de la războiul cu Olanda, iar acesta adusese numai rușine. Speranțele mari, dezamăgite, lăsau de obicei în urma lor un simțămînt copleșitor de oboseală, iar războiul nu e urmat, de regulă, de pacea sufletească... *Spleen-ul*, iată boala care-a împregnat literatura anilor de liniște de după război, iar generația mea e în măsură s-o înțeleagă » (Subl. n.).

Mărturisirea — și nu e singura de acest fel — este semnificativă. Ca fiu al « generației pierdute », de după primul război mondial, generația la carea îi aparține, laolaltă cu Hemingway și cu atîția alți scriitori anglo-saxoni, Graham Greene era într-adevăr în măsură să înțeleagă drama unui personaj ca *Lordul Rochester*. Acesta putea să-l apară în același timp ca o victimă a epocii, dar și ca un protestatar suferind impotriva spiritului ei. Greene îl singularizează pe poetul-curtean, demonstrînd că, spre deosebire de confrăii lui — George Etherege, Charles Sackville, Charles Sedley și ceilalți membri ai « bandei vesele », cum fuseseră poreclii ei, de către poetul puritan Andrew Marvell — *Lordul Rochester* are posesorul unei conștiințe grave, profunde, în vehement dezacord cu atmosfera de la Curte. Dar

personajul era complex și contradictoriu — sînt chiar termenii folosiți de Greene pentru a-l caracteriza. « El disprețuia — mai spune Greene — judecățile superficiale, împărțirea în alb și negru, fără o cunoaștere a numeroaselor nuanțe dintre ele ». În această caracterizare e cuprinsă și una dintre dimensiunile definitorii ale însei operei lui Graham Greene. Cele mai izbutite dintre romanele sale — « *Putea și Gloria* », « *Sfîrșitul unei legături* », « *Americanul Ilinist* », « *Un caz de mutilare* », ca și mai recente cărți « *Comedianții* » și « *Factorul uman* » etc. — conving tocmai prin complexitatea psihică și morală a protagoniștilor lor, prin paleta bogată în nuanțe care le zugrăvesc dramele și problemele de conștiință.

Poetul-curtean, beșiv și afemeiat, dar în același timp capabil, ca puținii dintre contemporanii lui, să-și judece epoca și propriile păcate, este un personaj tipic green-ian, oferit romancierului de istoria literară, într-o perioadă cînd încă își mai căuta drumul, ezitînd între genuri și formule.

Desigur că, o asemenea carte, scrisă în tinerețe, poartă amprenta vârstei — anumite stîngăcii sînt vizibile, în tratarea personajului ca și a epocii. Greene nu evocă și nu explică în suficientă măsură ce a însemnat pentru Anglia « revoluția Puritană », pe fundalul căreia s-a grefat « Restaurația ». « *Jungla literară* » — cum își intitulează el unul dintre cele mai interesante capitole ale cărții — ar fi putut să fie caracterizată mai complet și mai pregnant, decât prin elementele mai ales anecdotice folosite de Greene.

Dar, dincolo de aceste neajunsuri, monografia reușește să impună cititorului figura unui personaj tragic, proiectat pe o pînză « păstoasă », în care apar siluetele multora din principalii actori ai dramei Restaurației, precum și contururile corăbilor, căleștilor și calilor ce le-au slujit drept mijloc de locomotie. La această reușită contribuie fără îndoială și stilul lapidar și sugestiv, caracteristic încă de pe atunci pentru prozatorul englez.

JOYCE CARY

O BUCURIE AMARĂ

Nancy vrea să se mărite fără întârziere.
— Să scăpăm cât mai repede de treaba asta, zice ea. Nu pot să sufăr să fiu doar logodită; se face prea multă agitație.

De fapt data nuntii era deja fixată când Chamberlain se duce la München; situație în care Fraser insistă asupra unei amânări « pînă ce lucrurile se mai clarifică puțin ».

Fraser e de părere că, în caz de război, bombardamentele vor produce mari ravagii în Anglia, și nimeni nu are dreptul să lase o tinăra soție, poate însărcinată, să înfrunte haosul, panica și probabil foametea și revoluția, care, așa cum presupune el, e firesc să urmeze după un asemenea dezastru. Dar această părere, chiar și numai sugerată, le supără pe cele două femei. Tabitha e supărată pentru că și-a pus toată nădejdea în această căsătorie, care, cum își spune în sine ea, o va fixa pe Nancy. Verbul « a fixa » reprezintă pentru ea o întreagă lume de certitudini, de prudență domestică; asta dorește ea pentru Nancy și pentru viitoarea stăpîină a Barn House-ului. Și dorește asta cu atît mai intens cu cît e convinsă în sine ea că războiul va izbucni și, asemeni celui precedent, îi va împrăstia în lumea largă pe toți tinerii care nu sînt fixați prin căsătorie și legături familiale, ajungînd astfel niște dezrădăcinați. Iar pe Nancy o irită pentru că e sigură că nu va fi nici un război și pentru că Fraser îl ia pe Hitler în serios.

— Aș zice că declarațiile lui Chamberlain sînt demne de crezare chiar și pentru Godfrey; la urma urmei, Chamberlain știe. Deține toate informațiile de culise. Și povestește tuturor că a aflat din surse absolut sigure, de la un neamț « intim de-al lui Goebbels — un băiat, zău, tare simpatic », pe care l-a cunoscut în casa unui prieten, că nemții îi iubesc pe englezi și n-au nici cea mai mică intenție să le declare război. Informații ușor de crezut pentru că alte mii de englezi aud aceleași știri de la simpatizii vizitatori germani care, în anul acesta, sînt văzuți pretutindeni în Anglia, în școli, în conacele de țară, la dineuri în Londra, la congrese ale tineretului; tineri cu înfățișări atrăgătoare, plini de entuziasm pentru idealurile lor și de explicații despre planurile naziste, cu toții absolut sinceri din moment ce au fost aleși tocmai pentru sinceritatea, pentru idealismul lor.

Adesea ei depîng anumite stări de lucruri din Germania: prigonirea evreilor, atacul împotriva cultelor, dar sînt gata să le găsească explicații: « Știți, așa e revoluția; ori în Rusia s-au petrecut lucruri și mai grave. Într-o revoluție există întotdeauna și părți bune și părți rele; prostii și brutele profită de ocazie. » Și rostesc cuvîntul « revoluție » cu o bucurie naivă, parcă vrînd să spună: « Noi sîntem pe calea cea dreaptă, împreună cu cei bravi și nobili care clădesc o lume nouă. »

Unul dintre ei locuiește la soții Rodwell, venit să studieze științele politice engleze. Interviu lui cu Rodwell e publicat sub titlul « Nu trebuie să uitați că noi sîntem socialiști în Germania. » Rodwell îl duce în Camera Comunelor pentru a-l prezenta unui grup de prieteni de-ai lui.

O echipă formată din douăzeci de tineri nemți care au jucat hockey de cîmp cu diverse școli și colegii, vin la Urrsley și-și petrec o după-amiază la Freemasons'. Studenții din Urrsley vin să-și întîlnească și cele două grupuri se scaldă împreună în soarele fierbinte de iulie. Înți se iau la întrecere în mod spontan și neorganizat, la înot și sărituri. Cei ce s-au desemnat singuri drept campioni ai fiecărei națiuni își demonstrează măiestria și viteza. În această privință, nemții, probabili atleți selecționați de partidul național socialist, vădese o superioritate netă. După întrecere tinerii se întind pe iarba sau se plimbă agale pe gazon cîte doi sau trei, discutînd. Privirile lor sînt sincere, gesturile spontane: gesturi care la un tinăr reamin-

roman, fragmente

tesc în același timp de zburdălnicia unui copil, exuberanța pură a vieții, și totodată de forța bărbatului.

— Vezi, spune Nancy privind împreună cu Tabitha pe o fereastră de la etaj, nu se strîng de gît unui pe alții. Și apoi, cînd toți tinerii se adună la cea în holul hotelului, discutînd și argumentînd atît de însuflețit încît pot fi auziți în tot hotelul, Nancy se duce la ei să controleze, zice ea, dacă au suficient de mîncare, dar probabil, după cum simte Tabitha, pentru a fi pur și simplu în mijlocul lor, pentru a se bucura de tîrnăra lor companie. Timp în care Tabitha, măsuriind agitată coridorul de la etaj, e stăpînită de groază. Îi e teamă că în orice clipă s-ar putea dezlănța o incendiere sau că întreaga adunătură de tineri fapuri se va ridica brusc în piciorare și se va porni să spargă geamurile, să distrugă hotelul. Resimte masa de tineri ca pe o primejdioasă forță explozivă; pînă și farmecul frust al lui Nancy multiplicat cu patruzeci — a devenit apăsător și înspăimîntător. « Bănuiesc că toți aparțin unei mișcări », gîndește ea; și are impresia că lumea e plină de mișcări ale tineretului. Zilnic a citit în ziare despre greve, tulburări, marșuri, rebeliuni provocate de studenți sau despre vreo mișcare adoptată la Oxford sau Roma, sau Bombay sau Berlin, instigînd la revoluție, cerînd desființarea armatelor sau abolirea imperiilor, libertatea tuturor religiilor, lichidarea naziștilor sau fasciștilor, a comunistilor, a evreilor, a mahomedanilor, hindușilor, a europenilor în Asia, a asiaticilor în Europa; și simțind că însuși aerul e încărcat parcă de electricitate juvenilă, își zice: « Nu se poate să nu izbucnească războiul, cu tot egocentrismul și nesăbuința asta. Dacă Hitler nu-l va declanșa, o s-o facă altcineva, sau pur și simplu va izbucni de la sine. »

Nancy se întoarce parcurgînd coridorul fluierînd. E îmbujorată de exaltare; buzele ei fugiuate par să sărute aerul unei lumi mai largi, mai cuprinzătoare.

— Mai stau mult? întrebă Tabitha cu nelinește în glas.

— Am trimis după autobuz. Zău că sînt drăguți, bunici; și e minunat ce reușesc să facă în Germania.

— Să ucidă și să sune din trîmbițe — egocentrism.

— Dar, bunico, nu se gîndesc la ei înșiși — îi sînt devotați lui Hitler trup și suflet. E absolut extraordinar.

— Da, pentru că nu au pic de minte. Și de aceea o să fie război; și Godfrey o să fie ucis, și o să s-aieagă prafu' de noi toți.

Nancy face o strîmbătură, semnificînd « Bunica într-una din stările ei », și dispăre discret. Cum dă colțul, începe iar să fluiera. Tabitha se duce să-l întrebe pe cheinelul sfet de ce n-a venit încă autobuzul. E nerăbdătoare să scape de toți acești tineri cu entuziasmul lor primejdios, cu dragostea lor pentru revoluție și pentru Hitler.

Îi detestă pe Hitler atît de tare încît o trec nădușelile și numai auzindu-i numele. Cînd Bonser vrînd să facă pe grozavul cu noul său aparat de radio, cel de-al treilea, prinde vreu discurs de-al lui Hitler, Tabitha iese din casă. Nu suportă nici măcar să audă vocea care are asemenea priză asupra altor milioane de oameni. Și cînd citește în vreu ziar despre « demagogul de geniu », declară furioasă:

— Nu pot considera genial un mincinos și un escroc.

Totuși, tocmai de aceea tremură Tabitha de ură și teamă la numele lui Hitler, pentru că are geniul minciunii și al înșelătoriei și pentru că simte ce forță uriașă exercită minciunile și înșelăciunile, mai ales asupra celor naivi. Reflectează: « Toți spun minciuni — socialiștii, naziștii, naționaliștii de tot soiul — iar tinerii înghit.

Înghit minciunile cu plăcere; le preferă adevărul, fiindcă minciunile sînt mai senzaționale. Dar lucrurile nu pot continua așa: e imposibil. Dacă le-aș spune că vor da socoteală pentru faptele lor ar ride de mine, dar asta îi așteaptă.

Bonser, ca și Tabitha, e convins că va fi război și că îl așteaptă ruina. Are o nețărmurată admirație pentru Hitler, ascultă toate discursurile lui deși nu le înțelege, citește trei sau patru ziare pe zi și le spune tuturor:

— Războiul se apropie, sigur. O să-i bată pe toți, artistul ăsta. Și a scris chiar așa, în cartea lui, că oamenii sînt o turmă de oi; iar ei îl pupă-n fund pentru asta. E exact ce trebuie, e foc de deștept, e plin de dibăcie. Îmi scot pălăria în fața ticăloșiei ăsta; a tras pe sfioră întreaga lume, și așa le trebuie netotilor.

Dar exaltarea lui e plină de amar. Bea mai zdravăn ca orînd și începe să aibă simptome de delirium tremens.

— Da, s-a zis cu noi; are ei grijă Hitler. Dar ar fi putut să lase un om bătrîn să moară în pace. Plînge, închipuindu-și că are cancer, că Tabitha îl jefuiește. Uneori noaptea, pe jumătate beat, intră clătîindu-se în camera vreunui client înspăimîntat și zice:

— Stai liniștit, nu te speria. Sînt pe moarte, asta-i tot. Am fost otrăvit. Dar nu contează. Toți o să murim cîrînd, cîrînd, cînd Hitler o să se năpustească asupra noastră.

Într-o seară are un fel de criză, foarte asemănătoare epilepsiei, și e cărat în pat. Îl întîmpină pe doctor cu vorbele:

— Mor, doctore. Dar nu-mi pasă. Am avut destul parte de lumea asta blestemată. Dar nu mă lăsa pradă femeilor astea, altfel o să-mi vină de hac. Știu eu ce le poate pielea, viperă ce sînt.

E internat într-un sanatoriu din Urrsley de unde îi scrie bilețele disperate Tabithai: « Scoate-mă de aici ».

Tabitha îi trimite pe doctorul casei care raportează:

— E destul de bine ca să poată fi transportat, dar fără îndoială există un mare procent de risc. Un atac, cu consecințe oricît de neînmenește devine o chestiune serioasă la șaptezeci și unu de ani. Pe de altă parte, deprimarea pacientului e un factor negativ.

Tabitha comandă o ambulanță și se pregătește să-l aducă pe colonel înapoi acasă. Cu o zi înainte, totuși, înspăimîntată de invadarea Poloniei, telefonează să se intereseze dacă există ambulanță disponibilă.

O voce surprinsă răspunde:

— Da, doamnă, totul e în ordine.

— Dar știți că a început războiul?

— Oh, da, doamnă.

— M-am gîndit că s-ar putea să fiți foarte solicitați dacă vom fi bombardată.

— Da, doamnă. Vocea acceptă sugestia la fel cum a acceptat și războiul, acordînd atenție chestiunii în discuție. Sîntem pe lista de intervenții în cazuri de urgență. E-n regulă, doamnă, vă așteptăm la sanatoriu la ora cîinci treizeci.

Dar încă înainte de ora prînzului, Bonser s-a și prezentat la primărie, unde, ca vechi oștean, și-a oferit serviciile patriei.

— Într-o clipă ca aceasta, declară el comitetului, un bărbat nu are dreptul să fie bolnav; și, la naiba, cîd din familia Bonser n-au murit niciodată în patul lor, și e desemnat imediat să preia temporar gestiunea unei magazii locale de efecte militare.

De fapt, comitetul nu e de loc surprins de exaltarea patriotică a colonelului. Primise și alte cereri de la oameni mult mai bătrâni și mai puțin valizi. Cei din comitet ar fi putut spune, dacă ar fi avut răgaz să reflecteze, sau dacă n-ar fi citit stiriile dimineții, că întreaga națiune luase o doză din vreun stimulente pentru a-și revigora toate facultățile, a-și lărgi imaginația, pentru a deveni mai activă, mai eficientă, mai întreprinzătoare.

În următoarele săptămâni, când mii de tineri îmbracă uniforme, mii de fete intră să lucreze în fabricile industriei de război, iar sporovăiala lor învelește trenurile și autobuzele, de parcă războiul ar fi fost o plecare în vacanță; fiindcă toți au slujbe noi, bani mai mulți, prietenii mai numeroși și, în primul rând, pentru că reprezintă o schimbare care seamănă a libertate.

După ce și-a inspectat tabăra, adică o jumătate de hambar dărâmat, situat într-o miriște, și și-a trecut în revistă statul major, adică un sfert de sergent major în vîrstă de șaptezeci și doi de ani, cu un picior de lemn, și doi subofițeri aproape la fel de decrepiți, după ce a primit onorul de la ei și le-a comandat o ladă de bere, le dă ordinul vag «Dați-i înainte» și dispăre la Londra — după cum se exprimă el: «să-mi iau bătrînu' echipament.»

Și peste trei zile, după ce și-a procurat de la vreun magazin din Londra sau poate, cum însușează unii, din garderoba vreunui teatru, o uniformă de colonel și două șururi de panglică cu decorații, poate fi văzut în barul Grand Hotelului din Urrsley, povestind unui grup de tineri atenți și respectuoși că în familia Bonser există o veche tradiție militară, că străbunicul lui a căzut la Waterloo în timpul ultimului asalt al corpului de gardă și că, la naiba, știe foarte bine că a fost un prost înrolându-se din nou ca voluntar, dar știe tot atât de bine că nu are altă alternativă.

— Anglia i-a făcut întotdeauna măgării gentelman-ului, în special bătrînului oșten; îi auzirile la lada de gunoi imediat ce s-a terminat un război. Și de ce? Pentru că știe că îi are bine în mînă. Știe că vor fi întotdeauna la datorie, devotați și de nădejde. O dată oșter al regelui, oșter al regelui rămîi pe vecie — e în sine.

Iar cei care doar cu o lună mai devreme ar fi ris de cel mai moderat cuvînt exprimînd sentimente patriotice, se uită acum prudent în jur să vadă dacă pot să riște măcar un zîmbet, și hotărăsc să n-o facă. Atmosfera s-a schimbat.

Astfel, încă din primele zile ale războiului, colonelul dobindește în Urrsley o poziție care, deși se datorează unei responsabilități minore, produce o frumoasă impresie, foarte satisfăcătoare atât pentru sine, cît și pentru oraș. Și dacă uneori, cum observă lumea, trage un picior, îl cade o pleoapă, îi tremură minile sau uită numele oamenilor, aceste mărunte incapacități sînt privite cu înțelegere și respect fiind socotite urmări ale serviciilor aduse în războaiele trecute și ale vicisitudinilor îndurate pe numeroase cîmpuri de bătălie.

Desigur, sînt destui cei care bănuiesc o parte a adevărului. Aceștia spun că Bonser n-a fost niciodată colonel, poate doar maior; că dacă a luptat într-adevăr în Africa de sud a fost probabil un simplu soldat; tot aceștia observă că în timpul pescăriilor zilnice la tabără se limitează la ordinul — dat cu o fluturare joasă a minii, care nu prea seamănă a salut militar «Sergent major, dați-i înainte». Dar chiar aceștia se alătură cu încredere cercului său de la barul Grand Hotelului și-l ascultă explicînd cum va fi bătut Hitler.

— E un război motorizat, tancul și avionul au schimbat totul. Hitler e considerat drept, dar el a avut doar luciditatea de a înțelege situația. Asta-i tot ce-ne-sădă acest bîrlăz-viteză. Oricine avea cît de cît idee despre tactică și-a dat de mult seama că motorul va revoluționa tehnica militară; și într-adevăr a revoluționat totul. Dar noi avem riposta; mai întîi linia Maginot, și apoi avionul de vîntătoare.

Toate acestea sînt bineînțelese preluate direct din ziare, adesea din *The Times* sau *Telegraph* din chiar ziua aceea. Dar sună totuși convingător. Capătă forță cînd sînt rostite de buzele colonelului; întăresc cele scrise în ziare care, în definitiv, sînt tot atât de puțin o autoritate în această materie ca și scriitorii sau gazetarii — persoane ce emit zilnic idei, probabil fără a-și asuma vreo răspundere.

Căci Bonser, după disprezece ani, în cursul cărora a fost comentat, urît, luat în rîs și aplaudat, a produs o adîncă impresie în Urrsley. E mai mult decît un personaj aparte, ce posedă acea misterioasă putere — caracteristică pentru un astfel de personaj aparte — de a face să vibreze un nerv din trupul colectivității; Bonser a ajuns o personalitate. Detine o platformă morală; crede în moteluri, în dreptul tineretului de a se distra, în biserică și în imperiu; are succes în afaceri și o imensă încredere în sine. Și cînd în timpul vreunui ospăt, îi asigură pe unii dintre cei mai abili oameni de afaceri din oraș că războiul se va termina în șase luni, tot se simt ușurați de îndoiele și îngrijorarea provocate de subita capitulare a Poloniei.

— Exact cum era de așteptat. Experții știu că Polonia nu poate rezista. O țară săracă cum e Polonia nu-și poate permite luxul unei armate mecanizate. Tările mici vor fi sterse de pe hartă într-un an, doi. Ele nu pot ține pasul.

La Freemasons', unde la prima alarmă aeriană Tabitha și Nancy au adunat tot personalul la adăpost sub scări, se află acum o echipă de lucrători care măresc holul hotelului și amenajează un nou ring de dans. Căci tinerii ofițeri repartizați la cele două aerodromuri din vecinătate pentru antrenarea și lucrări de construcție i-au explicat lui Bonser că vechiul ring de dans e prea mic și prea rigid, și că holul e prea neîncăpător.

— Zău? Vă cred pe cuvînt. Cordialul colonel e acum foarte prietenos cu toți tinerii ofițeri, așa cum se cade să fie un colonel modern. Pe toți dracii, tare-mi mai plăcea și mie să topăi cînd am intrat pe vremea în armată. Am să mă ocup de ringul ăsta de hătrul vostru. Am să ridic problema la comandamentul militar. Cît privește holul, știu bine că e demodat. De fapt, nu de mult chiar am intenționat să-l modific, după planul unui arhitect modern. Dar femeile — nevastă-mea și nepoata-sau opus. Păi, știți cum sînt femeile, conservatoare; detestă schimbările.

Planul lui Roger e scos la iveală și tînărul e chemat să lărgască holul. El atrage atenția că ar fi păcănit să mărească doar holul; restaurantul a devenit și el neîncăpător. Și scoate la vedere minunatele lui planuri pentru un nou hotel Freemasons'.

— Înțeleg, zice Bonser cu aerul colonelului binevoitor, părinte al regimentului, care, în ciuda vîrstei coapte, ține pasul cu moda zilei, exact contrariul Zepelinului. Concepția modernă — oțel, beton armat. Dar ce vom face la bucătărie? Ceea ce spun eu mereu e: mecanizare.

— Exact, domnule. Am ținut cont în primul rînd de funcționalitate, utilitate. Va fi ca un mecanism viu...

— Bravo, grozavă idee cu ferestre... o să atragă imediat atenția privitorilor. Un singur lucru mă preocupă, barul. Crezi că e destul de mare? Mi-ar place un zînc lung de vreo cîțiva metri cît puțin.

Roger promite un zînc de dimensiuni satisfăcătoare și colonelul își flutură mîna.

— Îmi place treaba pe care-ai făcut-o, băiete; dă-i înainte.

Are probabil o foarte vagă idee despre sensul acestor cuvinte. Are pur și simplu impresia că, însoțite de un anumit gest degajat, se potrivesc cu uniformă. Și cînd peste două săptămîni o echipă de lucrători în construcții se punește să demoleze

Freemasons', Bonser e cuprins de satisfacție la ideea că și el, întocmai ca Hitler, înfrântuiește o revoluție.

Exact același simțământ dar în sens invers — simțământul că întrucât e război trebuie să existe și schimbări brutale — o determină pe Tabitha să se supună fără crâncine la distrugerea vechiului Freemasons'. Numai pentru Barn House se împotriveste; și chiar și în acest caz trebuie să accepte ca un întreg perete să fie dărâmat și salonul ei să fie redus la jumătate pentru a se adapta proiectului lui Roger.

Dar pînă și acest lucru îi convine lui Bonser. Îl încintă să doarmă, timp de șase săptămîni, într-un dormitor unde un perete e din pînă groasă, de prelată, fiindcă are astfel prilejul să bagatelizeze inconvenientul.

— Noi bătrîni luptători de gherilă sîntem obișnuiți să ne acomodăm împrejurărilor. Și, după micul dejun, trezindu-se la ieșirea din casă, nu printr-o pașă așternută cu gazon și aiei netede, întreținute cu grijă de doispereze ani încoace, ci printr-o mormane de pămînt și stîlpi de schelă, printr-o camioane care pătrund direct prin gardul viu, sau lîngă o betonieră amplasată în vecinătatea inviolabilei grădinițe a Tabithiei, sau pășind anevoie în fâgașurile adînci, printr-o tranșăfiri rupte amestecate cu bucăți din lambrul vechiului hol, lui Bonser îi face nespășă plăcere să stea acolo ca pe un câmp de luptă și să-i spună șefului de echipă că e absolut necesar să îi în pas cu moda.

— Nu pot zice că-mi place stilul ăsta nou, dar fără îndoială de așa ceva au nevoie soldații noștri — funcționalitate; asta e ce le trebuie. Stilul Tudor e mai artistic, e mai intim și e pur englezesc; și totodată mai simplu. Dar ..., cu gestul omului care face un sacrificiu pentru patria lui, ... ceea ce avem de făcut e să ne menținem în pas cu ultimele cerințe. Războiul o să aducă o mulțime de schimbări, și nu m-ar surprinde dacă ar arunca stilul Tudor drept la lada cu vechituri — cel puțin în construcția hotelului.

Pe antreprenor îl bate pe umăr.

— Să depășim recordul — ăsta-i cuvîntul. Dacă ai nevoie de oameni în plus, nu trebuie decît să mă anunți. Asta-i lucrare de război.

Se constată că aerodromurile, care în răstimp de trei luni au umplut noul hotel Freemasons' de clienți, chiar mai înainte ca zidurile să fie tencuite și lemnăria ferestrelor vopsită, nu mai corespund necesității. Mii de muncitori construesc, la mai puțin de treizeci de mile, două aerodromuri mari. Zi și noapte, deasupra hotelului Freemasons' avioanele vîlșie și coboară în picaj; iar Tabitha zace în pat trează, așteptîndu-se ca în orice clipă unul din ele să cadă pe acoperiș. Dar e prea ocupată ca să resimtă încordarea, oboseala.

Continuă să se ocupe singură de conducerea hotelului. Bonser nu se ostenește nici măcar să-și comande țigările lui de foi iar Nancy e plecată cu zilele. Conduce acum mașina unui comandor de aviație în tururile lui de inspecție și cînd revine pentru cîteva zile de concediu la Barn House, e mereu preocupată. Ori nu dă nici o atenție noilor construcții ori, cerîndu-se părerea despre restaurantul acum aproape terminat — o structură scînteietoare din oțel și sticlă ca o punte de vapor — răspunde detașat:

— E foarte bine, presupun, un pic prea sofisticat, dar ăsta-i stilul lui Roger.

— Nu înțeleg de ce prietenul tău Roger n-a fost mobilizat? se miră Tabitha.

— Ar fi păcat să fie ucis; și n-ar fi de loc bun ca să soldat.

Nancy nu pare prea indignată de atitudinea celor ce se eschivau să se înroleze sau ridicau obiecții de conștiință. La fel ca majoritatea prietenilor ei, Nancy la războiul cu mult calm și vorbește despre el cu detașare. Cînd nemții atacă Occidentul și

bombardează Olanda, spre groază și indignarea Tabithiei, Nancy declară cu un aer meditativ:

— Hitler a spus că așa va face, și așa a și făcut. Acum urmărim noi la rînd; și-o să fie propria noastră înmormîntare dacă-mi fost așa de prosti.

Și după ce nemții invadează Olanda și Belgia în numai cîteva zile, iar oamenii mai vîrstnici, sau membrii guvernului, se întreabă: « Dar nu pot străpunge linia Maginot — ce-or avea oare de gînd? », Nancy rostește cu același aer sumbru:

— Naș fi prea sigură de nimic cînd e vorba de Hitler; trebuie că are el o idee.

De fapt, în ciuda tuturor declarațiilor pline de convingere, referitor la rezistența frontierei, la superioritatea armatei franceze și a avioanelor de vîntoare britanice, la moralul armatelor britanice din Franța și la eficacitatea tunurilor de calibrul 75, domnește neliniște. Planează simțămîntul că Hitler e un om extraordinar, un personaj de excepție și că pentru astfel de oameni miracolele sînt posibile. Cînd o săptămîna mai tîrziu zărele indică pe hărțile lor o ușoară buclă spre sud pe frontul nordic și o numesc punga de la Sedan, toată lumea e pe loc fascinat de aceasta.

— N-are nici o importanță, declară Bonser, în timp ce urcă în mașina lui oficială pentru a asista la cursele de la Newbury. Important e cum ripostăm noi pe flancul stîng. Cu cît Fritii presează mai mult în dreapta cu aște mai rău pentru ei.

Dar tinerii sînt sceptici. Starea lor de spirit nu e mai seamănă cu entuziasmul din timpul unei petreceri, ci mai degrabă cu mahnirea de a doua zi dimineață.

Curbura nu s-a accentuat, dar Nancy, care sosește într-o după-amiază cu comandorul ei venit într-o inspecție de trei zile, anunță, pe temeiul unei scrisori primite de la Godfrey, că nemții vor sparge probabil frontul în acel sector.

— Dar tancurile noastre?

— N-avem nici un tanc.

În bar toată lumea amuțește de uimire. Un membru al consiliului din Urrsley rostește tare:

— ăsta-i genul de discuții care favorizează dușmanul.

Dar un ofițer de aviație pe nume Parkin, un prieten de-al lui Nancy, aflat prin preajmă, se întoarce spre ei și declară:

— ăsta-i adevărul — nici un tanc! N-avem nimic. Savurează voios cuvintele, vizibil încîntat să-l scandalizeze pe consilier. Acum chiar că e război. Fritii s-au pornit de-a binelea de data asta.

— Dar cum rămîne cu linia Maginot, domnule Parkin?

— Acolo nu există nici o linie Maginot. Hitler îi dă ocol. Nu vă îndoiți de el.

A găsit întodeauna o soluție, nu?

— Cum adică, ... îi dă ocol?

Afară de Nancy, Parkin și doi cadeți din aviație, toți ceilalți, inclusiv barmanul, rămîn uluiți aflînd că linia Maginot nu se întinde de-a lungul întregii frontiere a Franței ci numai în partea de est.

— Ei bine, asta-i culmea, exclamă barmanul. De ce nu ne-au spus?

Parkin își umflă pieptul și izbucnește într-un scurt rîs care e în același timp vesel și tăios.

— Întreabă-i mai bine pe ei — în care se poate detecta și o completare la remarka lui Nancy « Dacă sîntem așa de proști ».

Parkin fusese de cîrînd primit în forțele aeriene și însemnele aviației păreau să strălucească pînă și în ochii lui mici albaștri. E un bărbat blond, mic de statură, cu o mustață roșcată, nas lung fracturat și umeri lați, care o salută pe Tabitha cu impresionantă politețe. Se înclină din talie, îi strînge mîna și apoi se îndreaptă din nou de spate ca un resort, cu aerul omului care a îndeplinit ritualul cuvenit într-un mod elegant. Parkin arată formidabil de elegant: uniforma lui nouă are acea acura-

tețe miraculoasă care înseamnă eleganță; se grozăvește cu eleganță; expresia lui alertă se vrea a fi o expresie elegantă; conversația lui e rapidă, spirituală, elegantă. Mustăcioara lui, răsucită ușor în sus, produce un efect de eleganță prea studiată pentru a fi naturală. Probabil că e fixată cu vreo pomadă specială. Deși, ca aspect, Parkin îi e profund antipatic — din cauza infatuării lui și, mai ales, pentru că Nancy îl place în mod vizibil — Tabitha nu se poate abține să nu zîmbească la conversația lui. Rămâne la masă, bea mult dar nu se îmbată — adică, nu devine mai exaltat — și pleacă în sfârșit, declarând un vacarm ca de bătaie, pe puterica lui motocicletă cu esapamentul defect.

— Ce zici ce îngrijii e? spune Nancy. I-ai văzut unghiile? N-am mai cunoscut pe cineva așa de curat. Desigur, e cam bădăran, dar se zice că e foarte bun ca pilot. Ți-a plăcut îngrozitor? Sigur că da, nu e de loc genul tău.

— Îl găsesc foarte amuzant. Dar după o clipă Tabitha întreabă: Ai primit vești de la Godfrey azi dimineață?

— Ieri. Se simte foarte bine; cantamentul pare să-i placă. Nu te teme că-m să-i trag clapa lui Godfrey pentru tânărul Parkin. Nu sînt așa de idioată.

Dar această declarație are un efect demoralizant asupra amindurora. Se uită una la alta și își dau seama că Nancy a făcut o mărturisire. Tabitha zice:

— Cred că avioanele astea noi de vinătoare comportă mult risc...

— Da, și Joccy e tare imprudent, o s-o pătească într-o zi. Probabil foarte curînd. Cred că asta-i unul din motivele pentru care e mereu așa ca pe jăratec. Trebuie să fie un simțămînt cumplit.

— Totuși, asta nu-i o scuză pentru felul cum se poartă unii din băieții ăștia; gîndește-te la amărîta aia de fată, care a venit să lucreze la bucătărie acum cîteva luni, și acum e la spital să nască. Și n-a împlinit nici șaisprezece ani.

— N-are de ce să-mi pară rău de ea dacă-a fost așa de idioată.

— Cît ești de aspră, Nancy. Cum o să-și poarte sărmana copilă de grijă?

— Li se atrage destul atenția. Joccy, cum cunoaște o fată, încearcă să se culce cu ea — e treabă de rutină la el. Nu-i pasă dacă spui nu — doar dacă-l respingi brutal.

— Măntreb cum poți să ai de-a face cu un asemenea specimen.

— Bunicu n-a fost și el cam ușuratic cînd avea vîrsta lui Joccy?

— Presupun că asta-s de la mama ta citire. Bineînțeles că nu e nimic adevărat. A fost destul de zurbagiu într-o vreme, a avut și multe greutăți, dar întodeauna a știut să păstreze măsura; a fost chiar destul de religios. Știi bine ce părere are despre felul cum ai fost educată.

Iar Tabitha nici nu-și dă măcar seama că-i inventează pe acest respectabil Bonser. Mintea ei nu e preocupată de trecut, ci de Nancy, care i se pare în pragul unui dezastru definitiv. Inventează trecutul cu gîndul s-o lămurească pe Nancy, s-o prevină, s-o facă să se rușineze, totodată exprimîndu-și astfel și disprețul față de prezent.

Într-o săptămîină punga de la Sedan s-a spart, frontul francez s-a prăbușit și englezii bat în retragere. Vechia lume s-a sfîrșit în bucălele și oamenii umblă de colo-colo cu un aer, nu de consternare ci parcă trezii dintr-un somn adînc. Spun: «Ai aflat ultima știre? Sînt la sud de Paris!» și zîmbesc ca și cum o știre ar fi surprinzătoare, sau poate faptul că nu au fost pregătiți să audă o astfel de știre, ar fi ceva comic. Sînt ca niște oameni care, smulși din somn, se trezesc în fața unor împrejurări ieșite din comun; și cînd vreunul întreabă «Ce-o să mai urmeze?» un altul răspunde «Oh, orice se poate întîmpla... absolut orice.»

— Nu vîd de ce ne arătăm așa de mirați, zice Nancy, cu ocazia unei dintre scurtele ei vizite. Asta am vrut, asta am avut.

L-a adus cu ea și pe Parkin, care pentru moment se întrece cu Bonser în informații despre război. Nancy îi privește cu o expresie profund gînditoare și spune:

— Uitați-vă la cei doi războinici cum vor să se dea gata unul pe altul. Lăsînd gluma la o parte, Joccy e un pilot grozav.

Iar seara Nancy și Parkin dansează împreună, în ritm lent, absorbiți. Sînd la pîndă în spatele unui gîlănd, Tabitha urmărește încruntată chipul fetei trecînd înecrînt prin dreptul ei, culcat pe umărul bărbatului.

— Lumea o să-mi explice că războiul e de vină, își spune Tabitha pe cînd urcă în camera de zi, refugiu ei. O să-mi se spună că sînt o babă mărginită dacă lucrurile astea mă dezgustă pînă-ntr-atît. Dar chiar e dezgustător, e oribil.

Și cînd Nancy, extenuată, cu ochi roșii și obraji decolorați, vine să-i ureze noapte bună înaintea de a-l conduce pe Parkin înapoi la bază, Tabitha îi spune:

— N-ai dreptul să-l încurajezi pe băiatul ăla; ești logodită cu Godfrey.

— Crezi că mai contează într-un moment ca ăsta?

— Ba tocmai acum contează mai mult — măcar atît să facem, să ne păstrăm promisiunile.

— Godfrey știe că mă vîd cu Joccy.

— Godfrey e prea bun pentru tine. Dar știi bine că modul cum îl tratezi e o rușine, și eu nu mai admit să te comporți așa aici. Dacă ții neapărat să flirtezi cu domnul Parkin, va trebui s-o faci în altă parte.

După această seară, Nancy dispare șase săptămîni, dar trimite cînd și cînd o carte poștală. «Sînt aici pentru două nopți; cazare îngrozitoare. Cu toată dragostea» sau «Nici o veste de la Godfrey. Joccy a avut un accident cu avionul dar n-a pătî nimic. Șefa cea nouă e o idioată. Varsă lacrimi cînd fetele nu se întorc la timp din oraș». Nu-și dă niciodată adresa, dar Tabitha își zice: «Cu atît mai bine, fiindcă tot nu i-aș răspunde. De data asta nu mă mai îmbrobodește ea pe mine!»

Într-o după-amiază fierbinte de iunie, cînd bazinul e plin de cadeți și prietenele lor din Urrsley, se răspîndește știrea despre Dunkirk, dar mai înainte ca Tabitha să realizeze că de fapt armata britanică bate în retragere, trecînd Canalul Mîneii în remorchere și iahturi, observă un ofițer înalt și slab uitîndu-se în jurul său prin holul hotelului.

— Godfrey! Ce surpriză!

— Cîte schimbări pe-aici, doamnă Bonser; vechiul loc a devenit absolut modern acum.

— Rămîi la noi?

— Mă-iar face multă plăcere. Aveți vești de la Nan?

— N-am văzut-o de săptămîini de zile; se poartă foarte urît față de toți prietenii ei.

Urmează o pauză. Tabitha simte ochii tînrului fixați asupra ei cu acea curiozitate plină de întrebări caracteristică tinerilor și cu care Tabitha începe să se obișnuiască.

— V-a spus că am rupt logodna?

— Nu. Vai, ce urît! E o mare greșeală.

Tînrul o privește din nou, și după o pauză răspunde că, desigur, a fost o lovitură pentru el, dar pe de altă parte îi pare rău pentru Nancy.

— Niciodată n-am văzut-o atît de abătută.

— Atunci ce i-a venit? Totul numai din cauză că pipernicitului ăla odios îi place să danseze cu ea.

— Păi, vedeți, s-a îndrăgostit de el. E ceea ce se poate numi un accident.

—Asta nu-i o scuza. Nici o fată cuminte nu se îndrăgosteste decât dacă vrea; și Nancy n-avea dreptul. Și observând pe fața prelungă, uscăță și tinăruții, prematur uzată și îmbătrânită o expresie de răbdătoare îndăgănuță ca față de o bătrână doamnă ridicolă, Tab tha exclamă:

— Oh, știu eu că voi tinerii credeți că totul vă e permis, că fiecare trebuie să facă numai ce-i place, dar ce se va întâmpla dacă n-o să mai existe adevăr niciunde, dacă nimeni n-o să mai fie devotat?

— Cred că Nancy e devotată din fire; e o ființă extrem de leală.

— Dar te tratează în felul ăsta

— Oh, mi-a spus totul chiar de la început.

Tînărul rostește aceste cuvinte de parcă vorbele ar putea scuza întreaga situație, și refuză să se autocompătimească. Treptat lasă să se înțeleagă că Nancy ar dori să se întoarcă la Freemasons' și să-l aducă și pe Parkin cu ea.

— Nu, nu; nu sînt de acord. Nu mă ruga așa ceva ori atunci mă supăr și pe dumneata. Ai fost și așa prea slab cu Nancy. Nu e drept să-i te treacă cu vederea un comportament atît de egoist. Cum să te mai mire toate războaiele astea cînd oamenii se poartă ca sălbătici!

Godfrey, întocmai ca și Nancy, acceptă prejudecățile bătrînei doamne cu un calm respectuos, și nu mai pomeneste de venirea lui Nancy la Freemasons'.

Tabitha a folosit intenționat cuvîntul «sălbatici», deoarece bombardamentele asupra Londrei începuseră și mulțime de refugiați se revărsau de-a lungul căii ferate. La Barn House au fost repartizate două familii de refugiați. Tabitha le-a pus la dispoziție cinci camere, pentru patru femei, doi bătrîni și șapte copii. Dar au mai adus încă două familii, numărînd nouă persoane de vîrste diferite și acum cei douăzeci și doi, în total, sînt în continuă agitație. Părinții se ciiorovăiesc tot timpul; copiii, nestăpîniți și distrugători ca vulpile sau ca maimuțele, bînuiesc peste tot în cîrduri, războindu-se cu lumea întreagă; totuși la cea mai mică dojană, sau chiar povată, întreaga ceată se unește dezleănțuind un atac asurzitor contra inamicului comun.

Într-adevăr, respecting toate sugestiile Tabithe, chiar dacă sînt oferite pentru binele lor. Paturile au fost instalate în patru încăperi, pentru oamenii mari, și în două mănșare pentru copiii mici, dar ei insistă să care laolaltă pături și saltele în două din camerele cele mai spațioase care comunică între ele printr-o ușă și dorm acolo ca într-o tabără de nomazi, clăie peste grămadă și cu o lumină aprinsă tot timpul de parcă noaptea ar fi bîntuieți de demoni. Spun «Trebuie să fim împreună în caz de bombardament.» Și distrugerea așternuturilor trîrte pe podea, călcate în picioare de ghețe noroite, nu înseamnă mai mult pentru ei decât ar însemna pentru niște sălbatici primitivi să murdărească iarba și frunzele adunate pentru un bivac de o noapte.

Întocmai ca sălbatici, sînt ciudați de năzușori în privința mîncării. Au o sumedenie de tabu-uri bazate pe temerile eterice. Femeile n-au auzit niciodată de porridge și nu se pricep să prepare o budincă. Trăiesc, în principal, din piine albă, ceai tare și conserve de somon. Nici una nu știe să tricoteze sau măcar să coasă. O rochie ruptă e reparată cu ajutorul unui ac de siguranță, o gaură în ciorapul unui copil e lăsată să devoreze totă laba piciorului. Cu toate acestea propunerea Tabithe de a cripi este respinsă cu indignare, ca o încălcare de drepturi. Într-adevăr, o privește pe Tabitha cu o deosebită ură și suspiciune, poate tocmai fiindcă e binefăcătoarea lor sau mai probabil fiindcă și-a asumat răspunderea pentru soarta lor,

iar vizitele ei le zgîndăresc susceptibilitatea. Țipă unul spre altul, cu intenția să fie auziți

— De ce nu și-o fi vîzînd de treburile ei! Ce-și tot viră nasu' unde nu-i fierbe oala?!

Dar Tabitha nu poate suporta să vadă copilași cu născuiri înfundate și piciorușe rahitice. Și dacă uneori, din teamă, evită vizitele, conflictele zilnice cu mamele, atunci rușinea o hărțuie într-atît încît nu poate dormi. Simte că sălbăticia cîștigă teren și că ei ea poartă răspunderea.

Ofterul care se ocupă de cazări, un fost genist de mult ieșit la pensie, maiorul Wakelin, e chemat la Barn House de vreo trei ori pe săptămîna din cauza de către o parte cînd de cealaltă pentru a înfrîni spiritele. E un omuleț străveziu la cărui mustață enormă pare să fi absorbit toată seva care ar fi trebuit să-i hrănească trupul costeliv și chipul mic supt fremetînd de enervare și griji. E așa de obișnuit să nu mai țină pasul cu altele treburi încît nu știe să mai meargă decât la trap. Topăie acum prin mijlocul harababurii, rostind cu glas pităiat:

— Da, da, totul e în perfectă ordine; doar o mică neînțelegere. Da, pe zi ce trece, lucrurile se aranjează tot mai bine aici. E un tribut.

— Minunată treabă, minunată, faceți aici, doamnă Bonser. Un grup tare dificil, ăsta. Aveți parte de o șleată de mahala. Dar o să se acomodeze, o să se acomodeze; lăsați-i de capul lor și o să se acomodeze.

În față o laudă pe Tabitha ca fiind cea mai devotată dintre ajutoarele lui, dar în particular se plînge că tocmai aceste bătrîne doamne părăsite și cu spirit civic prea dezvoltat sînt cele mai dificile. Cu cît au simțul datoriei mai dezvoltat cu atît complică mai mult lucrurile.

Peroanele gării sînt ticsite zi și noapte de surplusul de refugiați. Îndeobște cei mai neajutorați, care se împotrivesc oricărei tentative de a fi cazați undeva. Unii refuză să se ducă la țară; trebuie să rămîna neapărat în apropierea magazinelor. Alții nu vor să se ducă nicăieri decât dacă pot fi repartizați împreună; adică, într-un grup de douăzeci. O femeie nu vrea să se urce în mașină; alta nu vrea să meargă pe jos două sute de metri — e obișnuită, zice, să trăiască într-un loc unde sînt tramvaie.

Tabitha dă explicații: că e o situație excepțională, cînd toată lumea trebuie să se adapteze, iar ei o străfulgeră cu priviri pline de resentiment, sau trec la insulte.

— Cîni te fi crezînd de ne fiți de colo — colo?

Sfrijitul Wakelin alegă să-i despartă, frecîndu-și miinile osoase cu mare satisfacție.

— E în regulă, totul e în regulă; totul merge ca pe roate. Și acum, doamnă Bonser, ce ziceți de încă un grup pentru Corn Exchange?

— Corn Exchange? Tabitha e indignată. Corn Exchange e o rușine.

— Da, da, la Corn Exchange. Wakelin se face că nu aude. E spațiu bărechet acolo. Apoi întorcîndu-se spre o bătrînă aprișă care s-a împotrivit tuturor cîrtoarelor de a-i deplasa progenitura: E-n ordine, doamnă, sînt cu totul de acord, vă înțeleg, vreți să fiți împreună cu prietenii dumneavoastră, s-a făcut. Da, treizeci și șapte de persoane în total. Am exact ce vă trebuie.

Și peste o jumătate de oră cele treizeci și șapte de persoane sînt coborîte dintr-un autobuz la Corn Exchange care, așa cum i se înfățișează Tabithe, e chiar mai rău decît peronul gării. Întrucît, deși ar acoperi și ziduri, acestea servesc mai degrabă la păstrarea durerii dinăuntru; iar mulțimea de oameni pe care

• Bursa de cereale.

o adăpostește doarme direct pe jos în exact aceeași murdărie și promiscuitate ca la gară.

— Lăsați-i să se instaleze, să se acomodeze, îi recomandă Wakelin Tabithiei. Dați-le un locșor și curind o să se adapteze. Și explică cu voioșie cum locatarii mai vechi, adică, vechi de douăzeci și patru de ore, au găsit niște soluții improvizate dar practice. O pătură oferă paravan unei perechi de tineri căsătoriți; o găleată în spatele unui scaun are rol de latră în comună; un semn făcut cu creta pe podeaua de sclinduri reprezintă hotarul între două proprietăți private; băieții sînt puși să facă de gardă la provizile familiei și există chiar și cineva care din proprie inițiativă face pe judecătorul și care, în mijlocul exploziilor de furie reușite totuși să audieze martorii și să pronunțe sentința. Există pînă și reguli vestimentare și de conduită. Copiii pot sta aproape goi cît timp îmbrăcămintea lor se află la curățat sau la uscat, adulții sînt însă obligați să se acopere măcar cu o mîină sau să se întorcă cu fața la perete cînd se dezbracă. Pudoarea există cît la un trib african, pornind din nou de la instinctul primar.

— Minunat, minunat cum se pricepe să-și improvizeze culcușurile. Instalați-i și o să se apuce imediat de treabă. E un tribut, un tribut, doamnă Bonser, și Wake-lin pleacă în goană.

Dar pentru Tabitha, Wakelin e un laș care fuge din fața datoriei. «Știe bine că acest Corn Exchange e o rușine, dar își închipuie că poate să se eschiveze din orice situație ducîndu-te cu vorba. E exact ca toți ceilalți.» Prin ceilalți nu se referă doar la Hitler, sau la politicieni în general, ci la întreaga lume modernă; și cu îndignare sporită se întoarce să lupte cu proprii ei sălbatici.

E ocupată din zori și pînă-n noapte, pentru că atunci cînd nu-i fugărește pe copiii neastîmpărați sau nu dezinfectează coridoarele, trebluiește prin cele patru camere ce i-au mai rămas în folosință proprie. Nu mai are acum alt ajutor decît pe bătîrîna Dorothy, și împreună profită de orice clipă liberă ca să șteargă praful și să lustruiască. Sînt poate chiar mai pedante decît orînd înainte: rușina e mai strălucitoare, împăturită fără cusur, perdelele mai des spălate, mobila și argintăria mai scilpitoare; chiar și ramele, de un auriu pal, ale peisajelor impresioniste aflate pe perete, par să aibă o pondere și un luciu deosebit; culorile carpetelor orientale din salonaș și sufragerie par să iradieze cu o căldură și o intensitate aparte, par să declare: «Sîntem marfă bună, marfă cinstită dintr-o epocă cinstită cînd oamenii se duceau la biserică și cînd pînă și conducătorii respectau adevărul.»

Pentru Tabitha, Barn House e ca o fortăreață a civilizației, a adevărului, a curățeniei, a demnității umane și a credinței în viitoarea mereu crescîndă a tuturor reielor, iar ea însăși e ca apărătorul unui ultim bastion, care se luptă pînă la capăt, și pînă și căutătura ei e belicoadă. La șazeici și opt de ani s-a împuținat la trup, devenind o femeie bătrînă mărunchică, slabă și ușoară ca un copil subnutrit. Părul ei alb, încă lung și clădit în virful capului după moda vechiului imperiu coleștește fața mică de dedesubt, plină de cele mai surprinzătoare riduri, ca și cînd pielea ei fină, albă, ar fi fost o foită mototolită la întîmplare. În această albeață, ochii negri par nefiresc de mari și de strălucitori, ca aceia ai unui lemur speriat, abia prins și închis în cușcă; gura cu buze vinetii iese puternic în contrast și trădează prin mobilitatea ei continuă subtile schimbări de dispoziție ale femeii. Bă e înclătă din cauza furiei, ba tremură de încordare cînd la hotărîri, ba e fuguitoare de dispreț; ba se destinde și se îmbîlzește la vreo amintire. Fiecare dintre aceste emoții, toate activitățile desfășurate de această femeie, exasperarea, sfidarea ei, sînt dublate de minia împotriva nepoatei ei. Nancy e prezentă în simțirile ei chiar și cînd e absentă din mintea ei, ca o boală cronică a cărei durere neîntreruptă

poate fi uitată în toiul unei activități dar a cărei prezență, fiind cronică, însuși ea însăși dezlănțuie energie.

Cînd bate o pernă, jumătate din forța palmei ei este îndreptată contra aceleor copile. Cînd culege o fărîmătură de pe covor, gîndește: «Nancy ar lăsa-o acolo; puțin îi pasă ei de ordine și curățenie!»

Mai cu seamă noaptea, cînd nu-i poate afla refugiu în muncă, Tabitha simte cît o doare faptul că Nancy este atît de superficială. Cînd Bonser, indignat că stă trează, bombăne: «Tot te mai frămîntî pentru dezmăta aia mică? Ți-am spus eu de mult c-o s-ajungă rău, și-am avut dreptate. Așa că las-o-n plata domnului», pe Tabitha o cuprinde un sentiment de amarăciune atît de profundă, o deznădejde atît de chinuitoare încît trebuie să-și țină respirația de teamă să nu izbucescă în plîns; totodată însă, încearcă și o satisfacție înclătă. «Da, reflectează ea, da, o s-ajungă rău. Nimeni nu se poate purta așa fără să-și primească pedeapsa cuvîntă.» Și și-o închipuie pe Nancy aspru pedepsită, chiar și mai aspru ca înainte, după ce o părăsise Scott, și-o închipuie venind înapoi — întoarcerea fiului risipi-tor — acasă la Barn House.

... La acest mod practic de a judeca lucrurile se adaugă și un sentiment nou. S-ar părea că oficierea căsătoriei, chiar și numai într-un birou de stare civilă — considerată de Tabitha drept o formalitate derizorie și meschină, simplu preambul legal spre împerechere — reprezintă un eveniment important pentru Nancy. Este totuși o căsătorie. I-a dat un nume nou și l-a trezit conștiința de sine. Spune:

«Nan Parkin; ia uite, cît de ciudat arată, nu? Ce zici, nu fac litera p mare cam aiurea?» Le vorbește străinilor despre «soțul meu» pe un ton care face să vibreze în Tabitha un nerv de mult uitat, nervul care, la toate nunțile, declanșează mici istericale la femei. Spune «Da, soțul meu e pilot de noapte; sînt tot timpul îngrijorat din cauza lui.» Se întrebă oare cînd și unde vor locui ei doi sub același acoperiș și remarcă, «Joey spune că preferă la țară, dar eu cred că fără circuloarele lui o să se cam plictisească, iar Joey plictisit reprezintă o primejdie». Pare să fi uitat de întuița ei cînd-l spunea că, dacă Parkin va fi silit s-o ia de nevastă, o s-o părăsească. Ii scrie în fiecare săptămîină și cînd nu primește răspuns constată resemnat «Joey nu e genul de om care scrie scrisori; n-a fost educat în sensul ăsta.» Ține socotela permisiilor lui și de fiecare dată îi așteaptă, iar cînd nu vine, îi găsește mereu cîte o scuză. «Trebuie să fie din cauza atacurilor astea — blitz, sînt convinsă», sau «Piloții sînt mereu mutați de colo — colo.»

Chiar și unele zvонuri cum că Parkin și-ai petrece permisiile cu o vechi pasine de-a lui, pe nume Phyllis, nu par să-i zdruncine încrederea. Nancy spune doar atît: «Nu te poți aștepta ca Joey să rupă relațiile cu toate iubitele lui așa, dintr-o dată.»

Nancy continuă să stea în camera ei de la Barn House, o încăpere pe care a zugrăvit-o din nou, unde a schimbat perdelele și mobilierul după gustul ei. E extrem de activă, cu acea energie a fetelor care nu citesc un rînd și grărarea meditează, iar această energie caută orice pretext pentru a se elibera. În a opta lună de sarcină insistă să saps în grădina («avem nevoie de multe zarzavaturi») și să meargă după țiguelui cu autobuzul («trebuie să crutăm cauciucurile mașinii»). Cînd se naște copilul, un băiat botezat John, zis și lucky, vrea să-i facă imediat chiar ea baie, să-l înfășe, să se ocupe în exclusivitate de el. E extrem de pornită contra doicii, angajate cu luna, care o obligă să stea în pat. Iar Tabitha zîmbește văzînd-o atît de nerăbătoare și declară:

- Nu trebuie să te porți prosteste.
- Dar nu vreau să fiu terorizată de ființa asta.
- Așa vi se pare vouă, tinereilor, când sînteți la primul copil. Trebuie să fi rezonabilă. Totul la vremea sa.

Nestăpînită ca întotdeauna, Nancy se dă pe furiș jos din pat; și după o săptămîină își recobîndește libertatea, libertatea de a dormi în camera copilului, de a se dedica fiului ei. La îndeplinirea acestor treburi depune mult zel și concentrare. Instinctul matern s-a trezit în fața flustrății, pentru a zăgăzui și dirija forța senzualității ei. Toate opiniile ei gîndesc cu represiune o conexiune și coerență nouă, al cărui epicentru se află în camera copilului. Acum se plînge de Parkin când nu scrie sau nici nu confirmă măcar primirea unei fotografii a copilului. «Ar putea cel puțin să spună că a aflat de Jacky. Zău, e puțin cam prea egoist.» Când îi găsesc totuși vreo scuză, se rezumă la «Dar, drept e că nu-i plac de loc copii, mai ales cei mici de tot.»

Și cînd, după ce depășește faza de exaltare provocată de acest important și captivant rol, începe să se ocupe iar de gospodăria casei, se apucă de treabă cu sentimentul unei noi răspunderi. S-ar zice că, în cazul lui Nancy, postura maternă — puternic accentuată și de silueta mai robustă — a generat în mintea ei nu numai o coerență interioară ci și o polaritate exterioară. Are acum o altă atitudine față de Tabitha și față de gospodărirea casei. Așa cum domnește cu puteri absolute asupra camerei copilului și a lui Jocky însuși, tot așa se manifestă și în lumea din jurul acelei camere; cu o autoritate plină de încredere în sine. Pretinde precizie, eficiență; e revoltată cînd apa nu e destul de fierbinte pentru baia lui John, sau cînd laptele nu e livrat la timp. E furioasă pe niște ofițeri care locuiesc în hotel și care într-o seară, claxonînd din șosea, îi trezesc pe micuț. Despre Bonser, care în ultimele luni, avînd nevoie de tot mai mult alcool ca să-și mențină vigoarea militară, a fost adus de mai multe ori acasă foarte beat și pus pe harță, face remarcă: «Zău, bunico, nu se cade să mă iasă în lume; ne face de ris.» Și chiar și față de Tabitha se comportă în chip de ficcitate energică. Ii impune să se odihnească. «Ei lasă, bunico, nu te mai obosei cu socolitele alea, dă-mi-le mie.» Și adună coloane întregi de cifre, fără să obțină vreodată rezultate corecte, dar «destul de corecte», cum o liniștesc pe Tabitha atunci cînd se arată nemulțumită. Într-adevăr, se mîndrește cu priceperea ei în contabilitate, pentru că e capabilă să adune cu represiune și să obțină rezultate care sînt «destul de corecte». Sau o forțează pe Tabitha să se așeze. «Dreptă mea, nu uita cea spus doctorul despre bătrîna inimă; azi gata cu urcatul scîrilor. Am să fac eu turul de inspecție în locul tău.» Și face turul casei, dar nu mai gîndește în vechiul ei stil, ci se dezlasează cu pasul demn al unei matroane conștientă de poziția ei.

Tabitha, încîntată atît de solicitudinea cit și d. hîrnicia fetei, se împacă totuși greu și cu una și cu cealaltă. Detestă să fie cocolițată și știe că deroctatul așa cum îl face Nancy e mai mult impetuoz decît eficient. Stă ca pe ace și ascultă cum progesează de rapid curățenia pe care o face Nancy la etajul de casupră; în cele din urmă sare în picioare perind pe urmele ei. Și cînd o ajunge din urmă, Tabitha, cu o expresie încruntată, își ține arătătorul plin de praf în fața ochilor lui Nancy și exclamă: «De pe policioara propriului tău cămin, și care te uiți vreodată pe sub vreun pat?»

La toate aceste reproșuri Nancy se mulțumește să facă o strîmbătură care vrea să spună «Eu sînt o tînră soție și mamă ocupată și nu o bătrînă pedantă îndrăgostită de o grămadă de mese și scaune vechi. Am o concepție mai largă despre activitatea femeii.»

Dar e dornică să facă cunoștință cu fiecare latură a acestei noi activități. Vrea să tricoteze, să facă hănuțele micuțului, să coasă. E plină de dispreț la adresa școlii care nu a învățat-o să coasă sau să gătească. Le critică pe profesoarele ei «O grămadă de bătrîne sufragete.»

— Dar și eu am fost sufragetă, îi atrage Tabitha atenția, și n-ai dreptul să le disprețuiești pe sufragete. Unele dintre ele și-au pierdut viața cu tu să ai astăzi drept la vot.

— Tu n-ai fost o sufragetă adevărată, răspunde Nancy, căci și-a format o idee proprie despre sufragete care s-a corespundă cu idelle ei preconcepute. Și în entuziasmul pentru această artă, nouă pentru ea, de a-și îndeplini menirea ei de femeie, arta de a crește copii, de a coase, a găti, e gata să ponească numele tuturor celor care au defăimat-o — adică femeile din generația mamei ei. Se referă la ele batjocoritor: «Luptătoarele pentru cifra unu! Un vot, un clop, un copil, și toate risolite!» Ea personal intenționează să fie mama «unei familii ca lumea — cu cel puțin șase membri», cum se exprimă ea.

— Presupun, replică Tabitha, sec, că Joey o să aibă și el ceva de spus în chestia asta.

— Bineînțeles că va trebui să-i feresc din calea lui Joey, dar asta-i doar o chestiune de metodă, o cameră a copiilor organizată cum trebuie.

Tabitha e oricînd gata să-l ponească pe Parkin căci, potrivit celor relatate de Godfrey, legătura lui cu Phyllis continuă și pare să fie deosebit de atașat de ea. «S-ar părea că e o legătură serioasă», zice Godfrey. Tînrul, care a rămas prietenul devotat al lui Nancy, planuiește împreună cu Tabitha cum să amîne momentul cînd tînră soție va afla adevărul pentru care nu pare să fie încă pregătită.

— N-o lăsați pe Nancy să se ducă în oraș cînd Joey e în permisie, o sfătuiește Godfrey pe Tabitha. Am să vă înștiințez eu.

Dar la un sfîrșit de săptămîină Parkin o aduce pe Phyllis a lui la Urrsley. Trag la Grand Hotel și se fac remarcări pe stradă. Bonser e imediat informat de ciripitorii lui din Urrsley, și, dornic să rănească pe Nancy pe care o detestă și mai tare de cînd fata s-a atașat mai mult de Tabitha, îi raportează:

— Scurpui tău soț și-a adus amanta la Grand Hotel. Am spus eu întotdeauna că e o seacă — nici urmă de principiu.

Nancy, care nu-și ascunde disprețul față de Bonser, nu dă nici un răspuns. Dar se duce pe furiș la Urrsley; și cînd se întoarce, își exteriorizează fără rezerve reacțiile.

— Zău, într-adevăr e o lovitură pentru mine. Și dac-ai vedea-o pe femeia aia! N-ai nici măcar o frumusețe, doar o grămadă mare, nesărată, de aluat blond. Am crezut că Joey are măcar bîn gust.

La înicul dejun întrebă-și așa, dintr-odată:

— Crezi că Joey a adus-o pe creatura aia la Urrsley decar ca să-mi arate unde mi-e locul? Crezi că mă detestă?

Dilema îi provoacă durere dar și nedumerire. O preocupă mult timp și revine adesea asupra ei.

— Dar nu se poate să mă deteste pînă într-atît — uff, ce complicație! Sau altori remarcă:

— Joey e destul de cinos, dar nu și ranchinos.

E mereu pe gînduri, și chiar abesentă uneori. Se pare că toată povestea s-a înfîpt în mintea ei, unde provoacă acesă perturbare ca și acei paraziți din stridii care irită bieteile creaturi pînă cînd, încet, încet, dau naștere perilelor.

— De fapt nu văd de ce m-ar detesta, declară Nancy după o săptămână de profundă concentrare care și-a lăsat amprenta pe fruntea ei — unde două cute fine își fac apariția între sprințele îngroșate — și pe vocea ei, care a căpătat un ton aspru.

Dar, după vreo lună, îi declară Tabithiei în timpul unei seri pașnice cînd Bonser e plecat la băutură cu prietenii lui din Urrsley.

— În definitiv, nu știu de ce joey nu m-ar detesta; m-a luat de nevastă și i-am făcut un copil — două lucruri pe care le detestă chiar mai mult decît să i se interzică să decoleze. Și redevine activă și aferată. Faza de iritare a luat sfîrșit. Perla s-a născut, tare și netedă.

E doar ceva mai severă și mai lipsită de răbdare. Cutele de pe frunte și asprimea din voce nu au dispărut în întregime. Efortul de gîndire a făcut să se acumuleze în mintea ei o oarecare amărăciune, ca artita la sportivi.

Pe Tabitha o tot muștră. Cu slujnicele — fete tinere care au ajuns slujnice numai fiindcă sînt prea tinere și nestatornice pentru a fi angajate în fabrici — se poartă uneori atît de aspru încît Tabitha e nevoită să intervină.

— Nu trebuie să fim prea exigenți în timp de război.

Dar Nancy, bombîndu-și pieptul opulent, răspunde cu severitate:

— Pot să le trec cu vederea tîndăleala, bunico, dar nu tolerez să-și aducă iubiții aici. Asta ar însemna pur și simplu să renunțăm la orice disciplină.

Pare să-și asume cu plăcere noi răspunderi. S-a luptat cu mîndria refugiaților chiar și mai energic decît Tabitha, și, cînd în 1944 acestă reușe să obțină mîntuirea în oraș, Nancy le simte lipsa. E îndemnată să primească un musafir care pe Tabitha în schimb o neliniștește — bătrînul Harry, evacuat dintr-o locuință solitară aflată pe coasta de est, din cauza unei operațiuni militare secrete.

Harry, văduv de cinci ani și pensionar de trei, preferase singurătatea decît să locuiască împreună cu Timothy și nevasta lui care o descrie ca pe un tiran, meschin și nervoasă, alungînd liniștea și chiar și căldura din căminul ei. Și o regretă pe Clara lui, atît de devotată. Fără ea, a fost de fapt incapabil să-și mențină cabinetul sau să-și mai făurească vreun alt fel de relație cu lumea. Clara îl izolează prea mult timp de societate. Harry e totodată perplex și fără astîmpăr, un bătrîn împușnat, nu cu mult mai greu decît Tabitha. Nimic n-a mai rămas din vechia lui energie și putere de concentrare decît gesturile. În timpul micului dejun e nerăbător și lasă afară, dar peste o jumătate de oră se întoarce din grădina sau de pe cîmp, obosit și nedumerit, ca și cînd nici el n-ar pricepe de ce s-a dus acolo. Stă ore întregi culundat, sar zice, în meditație, pînă cînd o pictură de ploale pe ferăstrău îl face să tresară și să remarcă « Ploaia », sau fonețul fustei Tabithiei îl trezește și atunci izbucnește iritat. « Stai jos, Tibby, Nan are perfectă dreptate, n-ai pic de astîmpăr. De cînd te ții, n-ai fost în stare să stai o clipă locului. »

Pentru el Tabitha reprezintă, ca întotdeauna, o persoană slabă, a cărei lipsă de responsabilitate încă mai poate constitui o primejdie. Imaginația lui, atîta cît a existat, s-a revărsat într-un tînel adînc care s-a înfundat brusc o dată cu sfîrșitul activității lui și atunci biata imaginație a întors spatele întinerului din față pornind spre lumina cea mai apropiată, aflată tocmai la celălalt capăt al tunelului. Harry se întoarce cu gîndul în urmă la copilărie și vede o Tabitha neastîmpărată, neascultătoare.

— Ai fost pentru noi toți un motiv de mare îngrijorare; și, pe cîntea mea, am avut dreptate! Să fugi tu cu un escroc! Și văzînd-o pe Tabitha călîtinînd din cap, exclamă: Nu-mi pasă, exact asta era, un escroc. Să răpească o fată de optsprezece ani, chiar dacă era cam încăpățînată. Ți-a distrus viața.

— Bine, Harry, dar viața mea n-a fost un esec.

— Hîm. Nenorocitul ăla cu revista lui, apoi bătrînu' ăla industriaș care tot înființa alte și alte companii și care a dat faliment, și acum asta! N-a ieșit nimic bun, nu?

Evident, consideră că propria lui viață constituie un model. Vorbește cu calmă satisfacție despre Timothy care are acum un cabinet înfloritor, și chiar despre nevasta lui Timothy, deși a refuzat să-l găzduiască în casa lor.

— E o soție bună pentru un doctor. O gospodină pricepută.

Pentru el Nancy e stîlpul pe care se sprijină Barn House. Pentru ea se ridică din scaun seara și zice:

— Vîno, draga mea, așează-te comod; ai avut o zi grea, ce ne-am face noi fără tine?

Nancy acceptă un scaun confortabil, perne și coșul ei de lucru. Începe să aibă tendințe de matroană chiar și în obiceiuri și arată deja cu zece ani mai mult decît cei douăzeci și patru pe care îi are. Tricotează și coase cu seriozitatea concentrată a omului care face o treabă utilă și, cînd cînd în cînd, pînă din nou atît în ac în ac lînd de la capăt un rînd la tricotaș, îi vorbește plină de gravitate Tabithiei despre vreo chestiune importantă cum ar fi: starea rușinei din hotel sau necesitatea unei cameriste noi la ultimul etaj.

Buletinul de știri despre război produce o întrerupere, relatînd lupte crîncene în Italia, o înaintare lentă spre poziții puternic apărate.

În încăperea domnește o atmosferă de liniște, de securitate. Focul troznește și aruncă vîșpi pe vîrălele lutoare. Bătrînul Harry mestecă o pipă rece și se uită lung la foc cu sprințele adunate; e moleșit din cauza căldurii. Încrîncirile feței tremurînd în plîpîrile focului îl fac să semene cu un bătrîn cîine de vîntoare și probabil că nu aude nimic. Tabitha, cu ochelarii căzuți pînă în virful nasului, tricotează într-un ritm rapid. Nancy se apucă din nou de cusut, rostînd energic: « Deci asta e! » și împunge acul în cusătură.

Tabitha simte fîcîrcea ca pe o prezență, emanînd din toată casa din jurul ei, al cărui centru e Nancy. Reflectează: « Ce norocoasă sînt; ce minunat că fata s-a schimbat în bine după începutul aceluia rău; că e mulțumită cu viața asta liniștită, și atît de afectuoasă. Are într-adevăr suflet bun; asta a salvat-o. » Și pentru că mintea ei e ocupată ca de obicei cu Nancy, pentru că se gîndește mereu la ea, studiînd-o, pentru că toate acestea provin din tandrețea ei atotstăpîitoare față de ea, se încrîncă și-și ține respirația.

— Dragă mea copilă, nu poți să tai butoniera cu foarfecele ăla enorm.

— Dar nu găsesc foarfeța.

— Rătăcești toate lucrurile; zău, prea ești împrăștiată. Nu știu ce-o să se aleagă de tine.

Și cînd vine ora culcării, vocea ei sună a provocare și a reproș totodată, cînd întreabă: « Rămîi la rugăciune! ». Are grijă să prevină orice abateri.

Nancy zîmbește. « Oh, da. » Pentru că acum acceptă și rugăciunile. Ca o femeie matură avînd de-a face cu bătrînii, privește toanele lor cu îngăduință. Declară chiar:

— Cînd am să-l învît pe Jacky să spună o rugăciune. Mama ar fi revoltată dar eu sînt de părere că un pic de religie îi ajută pe copii să nu facă rele.

— Asta nu e un motiv.

... Într-o dimineață exilul lui Harry își găsește explicația. Orașul maritim unde se retrăsese, folosit drept bază pentru pregătirea debarcării. Europa e invadată și dintr-o dată devine clar că Germania va fi înfrîntă. Pacea coboară asupra Europei cu vînta unei rachete în cădere, și cu același efect de dezinteregare. O structură enormă, strîns împletită, de eforturi și idei, conținînd laolaltă națiuni, clase, lumea

ntreagă, într-o relație plină de sens — aliați sau dușmani — se destramă, ca o pinză de păianjen când o suflare a vântului îi sfîșie punctul central. Și milioanele de oameni care și-au dorit fierbinte sfîrșitul războiului, se trezesc răătăciți, dislocați.

Chiar și moartea lui Hitler produce confuzie. Mulți refuză să-i dea crezare. Se susține că un astfel de personaj demonic poate fi încă în stare de noi surprize. În Ziua Victoriei, în Urrsley se aprind focuri în aer liber, studenți și tinere muncitoare în fabrici dansează mină în mină în jurul lor, dar după aceea tinerii sînt la fel de preocupati ca și bătrînii. Se întreabă: «Și acum ce va urma? Ce se va-ntîmpla cu noi?» Această demobilizare nu se aseamănă cu demobilizarea de la sfîrșitul războiului trecut, pur și simplu pentru că de aceea își amintesc tații și mamele, toți cei trecuți de patruzeci de ani. Prin fabrici, oamenii spun: «S-ar putea să urmeze o criză, dar așa s-a întîmplat și data trecută, și atunci a urmat o depresiune, șomaj.» Cei care lucrează în industria de război vor alte slujbe, și toți așteaptă plini de speranță și teamă ceva neașteptat, neprevăzut.

Armatele se împrăstie, nu ca niște școlari în vacanță, ci asemeni unor refugiați. Trenurile nu mai sînt pline de soldați disciplinați, de care se îngrijesc autoritățile, ci de tineri îngrijorați și irascibili căutînd cu disperare un loc de muncă, un adăpost, siliți acum să-și poarte singuri de grijă. Și întocmai ca refugiați sînt înclinați spre panică. Acaparează barăci, pivnite; cumpără prăvălii la prețuri enorme. Familii dezunite se grăbesc să se reunească și constată că s-au înstrăinat, că nu se mai pot înțelege unii pe alții; perechi de tineri care s-au suportat cu bună voință unul pe altul în locuințe mizere ca în timp de război, se hotărăsc subit să-și redobîndească libertatea. Sînt zece mii de divorțuri în tribunale. Louis divorțează de soția lui după doi ani de căsătorie; Nancy își dă brusc seama că trebuie să divorțeze de Parkin, care, cu prima poștă, răspunde că de paisprezece luni e de aceeași părere — din momentul cînd s-a născut Jacky.

— Spune așa, doar ca să fie răutăcios, exclamă Nancy. Slavă domnului că pot să scap de el. Nu e drept ca un copil să aibă un astfel de tată.

Parkin, ieșit din spital după ce fusese rănit în Africa de nord și lăsat la vatră cu o mică pensie, ezită, se pare, într-o slujbă de afaceri și un curs universitar. Între timp s-a instalat iar cu Phyllis într-un apartament din Londra și oferă toate probele necesare pentru un proces de divorț. Dar Tabitha, care a susținut ideea divorțului, regretă acum după ce s-a perfectat. Pentru că accentuează la Nancy neastîmpărul care a rupt brusc toate legăturile din timpul războiului. Remarcă «Ce închinare să fii din nou liber; nu pot să-nteleg cum de l-am suportat atîta timp pe Joey.» Și se duce la o petrecere în Urrsley unde reîntîlnește vechi parteneri de dans.

Dar nestatornicia lui Nancy e doar un amănunt din noua povară de griji care o apasă pe Tabitha. Vede cum Freemasons' merge spre faliment din cauza lăcrilor mari și a prețurilor ridicate. Harry și cu ea sînt amîndoi chinuți de o spaimă tulburătoare, aidoma animalelor la apropierea unei furtuni, la o schimbare bruscă de presiune a aerului. Bătrînul Harry se rătăiește la ea: «S-au scumplit, cărbunilor iar! De ce n-ai comandat un camion? Dar nu te gîndești niciodată.» Tabitha nu știe din ce parte se poate aștepta la acea lovitură cumplită a soartei care, în cutremurul reglementării, o va înghiți cu totul sau o va zdrobi. Extravaganțele lui Bonser constituie o permanentă sursă de îngrijorare. Cheltuielile în ritm de o sută de lire pe săptămînă. Dar cînd într-o zi e cules, înconștient, de pe strada principală din Urrsley, e îngrozită la ideea că ar putea să moară.

De îndată ce Bonser a dezbrăcat uniforma lăcomă și-a dat seama că nu e decît un bețivan prăpădit. Mica lui suită de la Grand Hotel formată din salariați angajați temporar s-a dizolvat și atunci Bonser se întoarce la turfășii lui și la păsările de

noapte de prin cîrciumi. Dar nici ei măcar nu mai sînt dispuși să asculte poveștile de război, de două ori răsuflate.

Trăiește cu o fată, Irene sau Ireen Grapper, care, la nouăsprezece ani ai ei, a ajuns o prostituată notorie. E foarte urîtă, cu o față de pasăre, un corp îngust, plat și picioare strimbe; iar feiul ei de a se farda, cu enorme buze purpurii pictate peste gura mică, tuguiață, și clăia imensă de păr țepos, cîneșu, umflat ca un cozonac, asemeni perucilor purtate la Familii nu fac decît să accentueze trăsăturile nereușite. N-are pic de gust, de imaginație, doar o minte strîmbă, lăcomă, nerușinarea unei hoate care fură de prin magazine. Dar cu iscusința ei deosebită reușește să-i devină repede indispensabilă bătrînului desfrînat. Și îl conduce cu aroganța acestei puteri. Îi ia paharul din mină, decretînd «Ai băut destul pentru azi.» Îl intrerupe adesea în mijlocul unei lungi perorații despre înfrîngerea de la Potsdam, cu vorbele «Tac-ți gura, hodorigule și prostule ce ești, te-ai ramolit de tot.» Iar el nu reacționează altfel decît rînjind proteste la cei din jurul mesei și clătînd din cap de parcă ar vrea să spună: «Femeile au întotdeauna dreptate.»

În românește de LIANA DOBRESCU

JOYCE CARY sau «romanul ca adevăr»

Joyce Cary face parte dintr-o generație despre care s-a spus că «nu e unită decît prin fatalitatea vîrstei» și că, «din perspectiva ideilor estetice și a valorii operei create de ei, deosebirile sînt atît de mari, încît, uneori, ai impresia că și înfățișează imaginea unor scriitori care vin din epoci diferite ale istoriei romanului englez»¹. Observație care nu e lipsită deloc de temei: Cary era cu șase ani mai tînăr decît James Joyce și decît Virginia Woolf, cu trei decît D.H. Lawrence, de aceeași vîrstă cu Katherine Mansfield și cu șase ani mai tînăr decît Huxley. Debutul său — mai tîrziu decît al tuturor acestor contemporani ai săi — nu stă, evident, sub semnul altor concepții literare și întreaga lui operă de romancier are, totuși, legături cu aceea a marilor reprezentanți ai generației sale. A ajuns, însă, la ele pe căi proprii.

Se deslușește aici o consecință a izolării de mișcările literare din Anglia primelor decenii ale acestui secol. Născut la Londonderry, în nordul Irlandei, la 7 decembrie 1888, Arthur Joyce Lunel Cary a învățat la școli de vechi și solid prestigiu — Clifton și Oxford — și, apoi, la Edinburgh și la Paris, a studiat arta; nici mai tîrziu, cînd se dedicase carierei de prozator, nu a renunțat cu totul la preocupările lui artistice și le-a consacrat cîteva comentarii substanțiale la care istoricii teoriei artistice engleze se referă adesea. În 1913 s-a angajat în administrația colonială și a plecat în Nigeria, unde rămîne pînă în 1920; în 1915-16, înrolat în Regimentul Nigerian, va participa la campania din Camerun, pe atunci colonie germană. Întors în Anglia în 1920, se va stabili la Oxford unde, așa cum va mărturisii mai tîrziu, s-a dedicat «asprei ucenicii de scriitor»². Această perioadă din viața lui e, totuși năclărită: unele istorii literare menționează «activitatea lui de magistrat într-o regiune izolată a Nigeriei, între 1918 și 1932»³. Ceea ce ar explica îndelungata izolare, lipsa unor informații relevante privitoare la biografia lui dintr-o vreme în care Oxfordul era unul dintre centrele cele mai importante ale înnoirii perspectivei culturale britanice.

E, însă, la fel de adevărat că Joyce Cary nu va adera, nici mai tîrziu, în romanele sale cele mai reprezentative, la doctrinele literare menite să sprijine curentele novatoare ale prozei engleze. Din acest punct de vedere, indiferent dacă a trăit într-un oraș îndepărtat din mijlocul Africii, în singurătatea bibliotecilor din Oxford, întovărit de doar de cărțile mîștrilor rumanului englez, sau într-un cartier dintre cele mai animate ale Londrei, el a rămas la fel de departe de viața literară a celui controversat deceniu al treilea.

Consatare care, însă, nu e îndovădită în privința raporturilor lui cu lumea socială a Angliei din acea vreme. Calitățile lui de observator au fost remarcate încă de la apariția primelor sale romane, la începutul deceniului al patrulea. Cartea

lui de debut, *Aissa salvată*, publicată în 1932, a coincis cu un mare succes de public: critica a fost mai reticentă. «Rămîne de văzut — scria cronicarul literar al lui «Manchester Guardian», dacă Joyce Cary e asemenea altor scriitori din ultima vreme care fac concesii în planul estetic pentru a obține adesiunea cititorului nepretențios și, odată cu aceasta, a editorului neexigent»⁴. Rezervele de acest fel nu aveau să dispară curînd; peste un an, cînd a fost publicat *Un oaspete din America*, D.W. Harding scria în revista «Scrutiny», una dintre publicațiile de prestigiu ale Angliei din ultima jumătate de secol: «Nu știu dacă despre Cary se poate spune deocădată altceva decît că scrie fluent și că nu pare atras de viziunea modernă întemălită de James Joyce și de Virginia Woolf, dar nici nu vrea să rămîină în umbra postvictorienilor: el se ferește de excese de orice fel. Dar aceasta nu ne îndeamnă să recunoaștem neapărat că ne aflăm în prezența unui scriitor original: să mai așteptăm, pentru că am impresia că el a putea să-și deseneze destul de curînd un portret convingător, de vreme ce cărțile sale au început să se succedă într-un asemenea ritm»⁵.

După 1933, însă, motivele acestor judecăți circumspecțe au început să dispară; mai întîi de toate, Cary nu a mai dat impresia că urmărește să se impună atenției publicului prin masivitatea operei: următorul roman, *Vrăjitoarea africană*, a apărut în 1936. Și după 1938 — cînd și-a publicat *Un cal din castel* și de cînd volumele lui de proză au început din nou să fie tipărite cu frecvența pe care Harding o privea ca pe un motiv de neîncredere (uneori, Cary publica două romane în același an) — reputația lui se constituie îndeașu de solid pentru a nu mai provoca obiecțiile criticii. Dimpotrivă, se vorbea acum despre «calitățile înăscute de romancier», despre «uimitoarea diversitate a personajelor sale»⁶.

Ceea ce va atrage atenția comentatorilor din această perioadă va fi modul în care copilăria petrecută în Irlanda, peisajul african, intuiția lumii moderne care îl împingase la întoarcerea acasă au constituit elementele unei sinteze ce îi va caracteriza întreaga operă. Semnificativ e că în romanele lui de început, *Aissa salvată*, *Vrăjitoarea africană*, *Domnul Johnson* (publicat în 1939), care consemnau momente ale experienței trăite în Nigeria, critica nu avea să deslușească nici o atracție a exotismului. Uneori, în legătură cu ele s-a rostit numele lui Kipling, de care opera lui Cary se apropia prin proiectarea acțiunii într-un spațiu îndepărtat; mai mult, perspectiva din care sînt priviți oamenii acelor locuri e la fel de profund înrîurită de o concepție generoasă, umanistă, în numele căreia se proclamă egalitatea între faptele umane de pretutindeni⁷. Niciunul dintre «romanele africane» ale lui Cary nu se transformă într-o compunere al cărei interes să se sprijine numai pe factorul etnografic — e adevărat, descris cu un simț acut al originalității formelor și culorilor. Dar comparația cu scrierile lui Kipling era îndreptățită și de adeseauna la normele estetice ale literaturii victoriene.

Joyce Cary nu a fost un novator al modalităților narative: observația celor dintîi critici ai romanelor sale a rămas valabilă pentru întreaga lui operă. Într-o vreme în care analiza psihologică dobindise, prin descoperirea «fluxului memoriei», capacitatea de a releva procesele cele mai obscure ale vieții lăuntrice, romancierul părea că ignoră altă realitate decît pe aceea a lumii exterioare, în întreaga ei complexitate, în «diversitatea tipurilor» despre care s-a vorbit, încă de la început,

¹ Cf. Andrew Wright, op. cit. p. 19

² «Scrutiny», vol. II 1933, p. 7

³ Charles S. Lewis, în «Times Literary Supplement» 1940, citat în Malcolm Foster, *Joyce Cary, a Biography*, Londra, 1969, p. 102

⁴ Mai tîrziu, ideile lui Cary exprimate solidaritatea cu cauza libertății africane vor constitui substanța unui pamflet politic cu acest subiect, publicat în 1941.

ca despre elementul cel mai caracteristic al prozei lui Cary. Pe măsură ce trecea timpul, procedeele romanului victorian deveneau precumpănitoare în romanele lui; consecvența acestei orientări a fost semnalată de pe la sfârșitul deceniului al patrulea: *Charley e iubitul meu* (1940), *O casă de copii*, *Ea însăși a fost surprinsă* (amândouă din 1941). *Să fi un pelerin* (1942) au furnizat argumente convingătoare acestei afirmații. Ele dovedeau că scriitorul crede în capacitatea lumii obiective de a se constitui în subiect al narațiunii; dar, asemenea celor mai de seamă romancierii ai celei de-a doua jumătăți a secolului trecut (de pildă Hardy sau Gissing), el nu respingea participarea autorului la elementele lumii obiective.

În 1952, Joyce Cary a fost invitat la Universitatea Oxford să țină un curs cu subiectul ROMANUL CA ADEVĂR; adunate laolaltă, împreună cu cele cîteva conferințe de la Colegiul Trinity din Cambridge, prelegerile vor alcătui substanța cărții *Artă și realitate*, publicată postum, în 1958, scurta prefață a lui Cary, datată martie 1957, a fost scrisă cu câteva zile înaintea morții). Relevante pentru concepțiile lui — de altminteri ușor de identificat în paginile romanelor — capitolele acestui volum schitează portretul unui scriitor atent la semnificațiile realului și la raporturile lor cu universul creației artistice. Exemplele propuse de autorul cărții demonstrează că el nu aderase la principiile estetice definitorii pentru o anumită direcție a romanului englez al vremii; ele reflectă mai curînd o atitudine întemeiată pe un bun simț funciar. «E foarte adevărat că artistul — pictor, scriitor sau compozitor — pornește întotdeauna de la un tip de descoperire. El o înțelnește și are senzația unei descoperiri; de fapt, e mai exact să se spună că ea se înțelnește cu el și îl revelează ca descoperirea. Îl surprinde. E ceea ce se numește de obicei intuiție sau inspirație. Ea aduce de obicei cu sine simțămîntul unei receptări directe. De exemplu, mergi să te plimbi la cîmp și, dintr-o dată, te frapază un aspect cu totul nou; și se pare extraordinar ca acest cîmp să arate așa cum arată. Așa i s-a întîmplat lui Monet cînd era tînră. El a văzut pe neașteptate cîmpul nu ca pe un obiect omogen și plan, acoperit cu iarbă sau cu grîne, ci ca pe o culoare într-o uimitoare varietate și subtilitate a gradajelor. Și aceasta i-a dat o bucurie nouă. Era o descoperire extraordinară, mai ales pentru că era descoperirea unui lucru real. Adică a unui lucru independent de Monet însuși. Ceea ce înseamnă, desigur, numai jumătate din întreaga bucurie. Monet descoperise un adevăr despre lumea reală»¹.

Dincolo de aparenta simplitate liniară a acțiunii, romanele lui Cary dezvăluie aceste relații complicate între scriitor și universul faptelor și al oamenilor adevărați. Cîteodată, această viziune — în care comentatori s-au deprimas să citească semnele respectului față de tradiția romanului englez de la cîmpăna celor două secole — e hotărît orientată de modalități narative mai noi. Guilem Jimson, de pildă, eroul din *Botul calului* (1944), cel mai popular roman al lui Cary, e construit sub evidentă influență a lui Joyce; și, cu mai mulți ani înaintea *Quartetului din Alexandria* al lui Lawrence Durrell, se introduce tehnica unghiurilor succesive de perspectivă din care e privit un personaj de cîtealți eroi ai romanului și de scriitor însuși: portretul lui Guilem e desosat aici într-un chip diferit de acela care se proiectează, cu trei ani mai înainte, în *Ea însăși e surprinsă*, unde el fusese privit cu ochii Sarei Munday, eroina principală a romanului. Cele două narațiuni — împreună cu povestea avocatului Wilcher din *Să fi un pelerin* — alcătuiesc o unitate romanească surprinzătoare pentru cei care interpretează proza lui Joyce Cary ca pe o ilustrare a mentalității literare tradiționale.

Uneori, e drept, personajele acestor cărți se dovedesc a fi prea detașate de ele însele, se privesc cu prea multă obiectivitate și își descoperă prea lesne pro-

priile idiosincrazii pentru a putea da senzația de autenticitate. Dar nici nu constituie un argument în această privință concluzia la care ajunge analiza unui roman cum e *Cel înrobii și cei liberi* — publicat postum, în 1959 — care nu a fost revăzut de autor și a apărut în îngrijirea unui prieten al său; «slăbiciunile provocate de prea marea detașare a eroilor»² asupra cărora se insistă (și care, e adevărat, sînt mai evidente decît în celelalte cărți ale lui Cary) ar fi dispărut în bună parte, probabil, dacă scriitorul ar fi avut răgazul să-și elaboreze cu ușurință romanele.

Pentru că, în ciuda aparențelor, Joyce Cary nu și-a elaboret cu ușurință romanele: *Aissa salvată*, de exemplu, a fost rescrisă, de mai multe ori pînă ce a ajuns într-o formă pe care scriitorul a socotit-o publicabilă. La fel și *Damul Johnson*, al cărui erou, un nefeicit funcționar al administrației din Nigeria, a parcurs un drum lung pînă să ajungă a fi personajul privit cu umor și cu compasiune care, în opinia unora dintre comentatorii lui Cary, e una dintre cele mai reprezentative creații pentru «puterea de absorbire a dorințelor și a destinelor eroilor, aceasta constituind una dintre cele mai de seamă calități»³ ale scrisurii sale.

Cary urmărea programatic să scrie «istoria Angliei din ultimii șaizeeci de ani, văzută cu ochii englezilor»⁴. Poate că acest scop al literaturii sale trecea prea deosea neobservat cînd se discuta atît de insistenț despre «obiectivitatea» romanelor sale. Nici atunci cînd acțiunea cărților lui se clădește în jurul unor întîmplări din viața copiilor (*Charley e iubitul meu*), scriitorul nu o desparte de evenimentul social, de istoria engleză: în cazul de față, de împrejurările recente, de evacuarea — la începutul războiului — a unor copii din periferia mizeră a Londrei, într-un patriarhal sat din Devonshire. În lumea inocentă năvălește apăsătoare atmosfera a lumii celor mari, spaima ei, moartea și incertitudinile ei; obiectivitatea lui Cary nu vrea să disimuleze o anumite dușie, îngrijorarea plină de căldură pentru soarta generațiilor care vin.

Relațiile cu realitatea istorică se relevă și mai clar în cele două «trilogii» ale lui Joyce Cary (numite astfel în mod curent, cu toate că romanele sînt scrise în mod independent unul de celălalt) — cea dintîi compusă între 1941 și 1944 (*Ea însăși a fost surprinsă*, *Să fi un pelerin*, și *Botul calului*), ceaaltă între 1952 și 1955 (*Prizonierul Harului*, *În afara de Damul și Nu îl mai cinstiți pre ei*). În cea de-a doua trilogie, sensul istoriei e și mai direct implicat în acțiune decît în romanele anilor '40; viziunea politică a lui Cary e aici hotărîtătoare pentru modelarea narațiunii și a portretelor. Unul dintre eroii trilogiei, Chester Nimmo, e un politician cu vederi radicale, a cărui carieră surprinzătoare (provenit dintr-o familie modestă, el ajunge prim-ministru al Marii Britanii) e relevată în chip atît de plauzibil, mentalitatea oamenilor politici e surprinsă atît de exact, încît «adeșea e greu să-ți aduci aminte că nu citești un studiu biografic»⁴.

Din acest punct de vedere, *O bucurie amară*, aparține acestui tip de romane (dealtfel, el a fost publicat în 1949, la cîteva ani după apariția primei «trilogii» și anticipînd-o cu puțin pe cea de-a doua). Procesul istoric, sensul modificărilor treptate ale structurilor sociale și culturale, al întreprinderilor evenimentului politic și al destinului individului și al grupului social, al schimbărilor intervenite în principile morale ale generațiilor constituie pinza de fundal a conflictelor ce se înfățișează în carte.

Cary e un observator atent: această calitate i-a fost recunoscută chiar și de cei care i-au pus la îndoielă invenția epică. El știe să evite afirmația cu caracter general

¹ George Sampson, op. cit. p. 690.

² Gilbert Phelps, *The Novel Today*, în *The Guide to English Literature*, vol. VII, Harmondsworth 1972, p. 485.

³ Henry Reed, *The Movie Since 1939*, Londra, 1946, p. 28.

⁴ Gilbert Phelps, op. cit. p. 486.

și să releve, într-un gest, într-un detaliu de vestimentație, într-o expresie idiomatică, transformările din planul mai larg al vieții sociale. Simțul concretului, al lucrului viu se deslușește în toate acele pagini în care scriitorul intenționează să cuprindă sensurile evoluției personajelor sale. El nu dă, nici un moment, impresia că ar vrea să rescrie istoria prin intermediul reacțiilor eroilor: aceștia par a-și păstra intactă individualitatea și că evenimentul universului social e, fatalmente, întins în drumurile lor lungi și deloc simple prin viață. Realitatea istorică e o prezență permanentă care se simte în preajma personajelor cărții și pe care ele nu au cum s-o ocolească. Ea s-ar putea chema *destin*, într-alc de hotărâtoare e acțiunea sa asupra existenței oamenilor creați de Cary; dar scriitorul nu vrea s-o evoce altfel decât ca pe o putere ineluctabilă și nu ca pe un ansamblu de fragmente reflectate în împrejurările, mai mult sau mai puțin disparate, ale vieții eroilor.

Eroina principală, Tabitha Bonser e intrucăparea mentalității Angliei de la hotarul a două secole. Aparentă indiferență față de principiile etice ale societății victoriene, îndrăzneală cu care ea caută să-și împlească dreptul la fericire se dovedesc a fi mult mai puțin rezistente decât apar în primele capitole ale cărții. În final, Tabitha — cu o mare înțelepciune a vieții, asemenea, fără să fi renunțat cu totul la speranțele ei — devine din nou purtătoare unor idealuri pragmatice, a unor principii morale caracteristice sfârșitului secolului trecut: lumea socială e mult mai puternică decât și-ar fi putut imagina eroina lui Cary; această ființă complexă, amestec de candore, de delicatețe și de simț practic care nu deslușește decât cuturiile cele mai dramatice ale evenimentului social și pînă la care, de cele mai multe ori, ecorile istoriei ajung stîlne. E adevărat că, în universul existenței ei — centrat în jurul propriei sale persoane și al celor din imediata ei apropiere —, culorile violente ale unei lumi ce a trăit tragedia a două războaie, a unor grave neliniștii, modificări esențiale ale raporturilor dintre oameni, ajung estompeate ca o compoziție în pasteluri. Dar aceasta nu înseamnă că scriitorul ar contesta importanța unor asemenea elemente ale socialului: atitudinea e a eroinei sale și nu înseamnă neapărat că el ar împărtăși-o. Obiectivitatea, recunoscută de el ca factor fundamental al creației epice, îl interzice să-și transforme personajele în purtătoare ale propriilor idei.

În același timp, comportarea Tabithoi neagă o concluzie prea net formulată de unii critici ai lui Cary și potrivit căreia scriitorul nu are mijloacele necesare afirmării *binelui* și *adevărului*, de vreme ce personajele sale se mișcă în conformitate cu propriile impulsuri pe care nimeni (și, în primul rînd, romancierul) nu are cum să le orienteze spre împlinirea unor idealuri. Concluzia morală — spun unii comentatori ai lui Cary —, lipsește. Ceea ce ar coincide cu recunoașterea faptului că existența umană — inclusiv aceea a propriilor eroi — nu ar avea nici un sens.

E adevărat că Joyce Cary socotea că realitatea se prezintă privirii omului modern ca un „haos” lipsit de orice intenții. Dar, precizează el, efortul — necesar și obligatoriu — de a găsi esențialul conduce firesc la ordonarea acestei imagini înfricoșătoare. « Deschideți orice ziar de dimineață. Nimic nu are nici un sens — totul înseamnă doar haos. Citim numai ce ni se pare că e important; cu alte cuvinte, dăm informații propriu nostru sens [...]. Ca să facem asta, avem nevoie de propria noastră scară a valorilor, trebuie să știm dacă un eveniment politic e mai important decât un asasinat, un divorț decât cursa acțiunilor la bursă sau bursa decât câștigătorul Derby-ului »¹.

Existența nu e, deci, lipsită de sens. Cei care cred astfel sînt sancționați, societatea îi îndepărtează într-un fel sau în altul. « Natura umană și relațiile sociale prezintă anumite constante. Azilurile și relațiile sociale prezintă anumite constante. Azi-

lurile și închisorile sînt pline de cei care le-au uitat sau le-au ignorat. Pe de altă parte, putem însă să înțelegem așa paleolitică și să-l admirăm pe Homer. Natura eroilor lui Homer e identică naturii noastre »².

Cred că viața Tabithiei Bonser trebuie înțeleasă din acest unghi de vedere. Eroina lui Cary nu a cunoscut, de fapt, niciodată adevărată fericire. După prima evadare din casa mohorâtă a fratelui ei, unde era privită ca o povară, întreaga ei viață nu a fost decât o necontenită căutare nu a fericirii, ci a elementarului sentiment de securitate. Simțul practic care o ajută să manevreze viața imobiliară, ipoteci, depuneri bancare și oameni nu s-a dezvoltat decât tîrziu, în contact obligatoriu cu o lume aspră și, de cele mai multe ori, potrivnică. Ei nu ajunge o victimă a propriului temperament, așa cum se întâmplă cu majoritatea celor din preajmă, pentru că își asumă și obligația rezolvării problemelor lor, în primul rînd a problemelor materiale de viață. Căutînd să găsească ocrotirea, Tabitha devine ea însăși ocrotitoare, celor care par mai puternici decât ea. Chiar și cei care par a se răzvrăti în fața autorității ei, adesea despotice, își dau seama că au nevoie de acest paradoxal amestec de altruism și de putere de a-i domina pe ceilalți: Nancy, nepoata în felul de a se purta al căreia Tabitha își redescoperă, nu o dată, propria personalitate din tinerețe, e singura care izbuteste, la un moment dat, să se sustragă acestei puteri; dar, din cînd în cînd, simte și ea nevoia să se întoarcă la bunica ei. Pentru că, în mod foarte ciudat, Tabitha e un fel de catalizator în prezența căruia fiecare își regăsește propria personalitate: cei înzestrați, asemenea lui Nancy, cu spirit de independență, se simt și mai puternici îndemnați să refuze compromisurile. Cei slabi, așa cum e Dick, devin niște sărmane făpturi lipsite de relief, refugiindu-se în minciuni și în închipuirii, ferindu-se cu teamă de orice contact cu realitatea. Sau, pur și simplu, pleacă din preajma ei, unde amăgirea nu pot rezista, și se ascund în lumea în care ei înșiși își mai pot da crezare. Întîlnirea dintre Tabitha și soțul ei, aproape de sfîrșitul cărții, e elocvent pentru această forță a ei de a-i face pe oameni să se reveleze pe ei înșiși; în camera mizeră de hotel, decrepitudinea și promiscuitatea devin dintr-o dată evidente în ochii celui care ajunsese să se convingă pe deplin că propria iluzie e adevăr.

Tabitha Bonser fusese un nume de certă notorietate în cercurile literare de dinainte de primul război. Ea fusese sufletul unei grupări care, pe atunci, era ceea ce va fi, peste un deceniu, avangarda artistică engleză. Răfinamentul și atitudinea antimburghiză a programului adoptat de cei din jurul revistei « *Bankside* » reflectă nemăsurat influența estetismului lui Oscar Wilde. Atmosfera sugerează decadentismul cultivat de societățile literare care s-au constituit, de-a lungul vremii, după exemplul « *Frăției preraphaelite* ». Tabitha nu își dă, însă, seama de semnificația mișcării pe care, într-un fel, o patronază; tîrziu, în anii banalei ei bătrîneți, cînd cineva îi vorbește despre artiștii și poezii de la « *Bankside* », care dăduseră strălucire propriei ei vieți, ea îl ascultă aproape indiferentă: nu știa nimic despre strălucitul mișcării la care participase cîndva cu atita înflăcărare.

Dealtfel, eroina lui Cary e purtătoare a unui destin la care reușește mereu să se adapteze. Desigur, ea nu înțelege să nu încerce să acționeze pentru a-și păstra echilibrul sufleteș; dar aceasta înseamnă, mai presus de orice, dobîndirea unei siguranțe reale, în primul rînd a siguranței materiale. Toată energia ei se îndreaptă spre această țintă, după ce amestecul de spaimă și de bucurie din vremea primei sale aventuri cu Bonser s-a risipit lăsînd doar locul fricii de sărăcie și, citeodată,

¹ Joyce Cary, *Art and Reality*, p. 18

² *Ibidem*, p. 19

de singurătate. Tabitha Bonser nu e, în sens strict, un model moral; asupra acestui lucru nu încap, firește, nici o îndoielă. Dar e omul unei epoci care crede neabătut în valorile materiale ale existenței. Singurul ei scrupul moral e acela de a nu duce nefericirea altora; e un impuls aproape inconștient, de vreme ce formația ei sufletească nu se desăvârșise sub semnul nici unui comandament etic care să cuprindă altruismul.

Cary are o profundă încredere în aceste impulsuri care, cum observa un istoric al literaturii engleze, « în viziunea lui, constituie o calitate înăscută a celor mai buni dintre noi, făcându-i să-și trăiască aventura plină de fantezie a vieții lor »¹. Tabitha e unul dintre acei eroi ai lui Joyce Cary care trăiesc confundată în prezent; așa sînt copiii din *Charley and Iubail meu*, atât de absorbiți de concretul lucrurilor, încît nu pot concepe timpul ca pe un factor exterior lor înșile; sau artiștii din romanul de față, reprezentanții vechii civilizații africane din primele cărți ale scriitorului, supuși întru totul de emoțiile intense ale clipei prezente; martorii evenimentelor pe care le cred că aparțin numai vieții altora și că ei nu sînt în nici un fel implicați, nu se văd schimbîndu-se și ei odată cu trecerea timpului și rămîn neschimbați în mijlocul lucrurilor reale.

Aceasta e categoria din care face parte Tabitha. Ea își dă seama de schimbarea oamenilor care îi sînt dragi, dar nu e de propria transformare. Ea îndreptățește, ca personaj, definirea romanului lui Cary ca o ipostază modernă a picarescului englez din secolele al XVIII-lea și al XIX-lea. Unora, de pildă, *Ea însăși a fost surprinsă* le-a sugerat construcția lui *Mali Flanders* al lui Defoe, a romanului lui Dickens și chiar a celor ale lui Fielding. Cred că o asemenea comparație ar putea fi justificată și în cazul *Bucuriei amare*. Pentru că Tabitha rămîne în centrul acțiunii, consecvent cu sine, martoră la existența celorlalți, aproape indiferentă la ceea ce înseamnă cu adevărat istorie, dar observînd modificările pe care evoluția socială le-a determinat în felul de a se comporta și a gîndi al celor din jurul ei.

Ca și la personajele picarescului, orizontul ei e limitat în chip dramatic de constința prea vie a prezentului. Dar, tot asemenea lor, Tabitha Bonser e, fără să își dea seama, un produs al lumii sociale pe care o ignoră. Obiectivitatea autorului e, în chip similar, mărginită de participarea lui la reprezentarea universului concret care îl înconjoară de pretenșii eroii. Poate că s-a exagerat cînd s-a spus despre Joyce Cary că « se identifică pe rînd cu fiecare personaj al său, trăind în ființa lor cu un soi de vehemență, împregnînd fiecare fracțiune de secundă cu propria-i respirație »². Dar e limpede că el stabilește o relație directă și permanentă care îl leagă de cititor și care spulberă imaginea « creatorului atotprezent și atotputernic », definitorie pentru romanele lui Thackeray sau George Eliot.

Poate că în nici una dintre cărțile lui Cary obiectivitatea nu e mai bine ilustrată decît aici. Cititorul romanului din 1941, *Ea însăși e surprinsă*, e îndemnat s-o privească cu simpatie pe Sara. În *Să fii un pelerin* (al cărui titlu e împrumutat dintr-un imn al lui Bunyan), el simte că scriitorul e net de partea lui Wilcher. În romanele celei de-a doua trilogii, portretul lui Chester Nimmo se proiectează pe un fundal constituit de o dramatică dezbateră privind păcatul și iertarea. Comparate cu modul în care sînt înfățișate aceste personalități ale prozei lui Cary, trăsăturile care o caracterizează pe Tabitha sînt desenate cu mai multă detașare; romancierul o privește fără să-și declare nici compasiunea nici dezacordul. El vrea să fie un spectator;

și, e drept, izbutește să nu se implice în acțiune (« Reușita lui e mai deplină — s-a spus — decît a lui Joyce în *Priveghiul lui Finnegan* »³).

Aici, cititorul nu e obligat să opteze, să aleagă între cei care sînt, de fapt, niște ipocriți și cei ce ignoră convențiile. Eroina din romanul de față se declară, cu sinceritate, partizană a codului moral tradițional, dar îl încalcă adesea, păstrîndu-și — totuși — o nealterată inocență. Tabitha Bonser e o ființă care nu trece nicodată dincolo de mentalitatea unui copil ce separă lucrurile bune de cele rele în funcție de bucuriile pe care ele le pot aduce; e un fapt al naturii și natura nu poate fi judecată din unghiul moral. E, însă, tot atât de adevărat că întreaga ei comportare face ca rigiditatea normelor eticii evanghelice să ne devină antipatică: viața eroinei lui Cary e trăită în conformitate cu propriile impulsuri. Nu se poate spune că ea are avea un ideal de viață, principii foarte clar definite. De aceea, în momentele în care soarta îi devine potrivnică, ea nu strîmtează un sentiment al compasiunii la fel de sincer ca acela pe care îl are de obicei Cary față de « victimele » din romanele sale. Tabitha își păstrează un fel de robustețe, de vitalitate care face ca nalitatea ei, încrederea în oameni care nu o merită (iertarea acordată de atîtea ori minciunilor și ireponsabilelor evadări ale lui Dick, de exemplu) nu o împing la prăbușire. Pe cînd « victimele » sînt doborîte de inadecvarea lor la împrejurările cele mai obișnuite ale vieții sociale — așa cum se întîmplă cu Gulley Jimson din *Botul calului* sau cu Nina din *Prizonierul Harului*.

Cred că speculațiile în jurul problemelor atitudinii morale a scriitorului din romanele lui Cary nu au ținut seama întotdeauna de părerile romancierului însuși. Într-un capitol intitulat *Judecata morală* din volumul menționat mai înainte, *Artă și realitate*, el formula niște concluzii foarte limpezi a căror semnificație se răsfîrșește implicit și asupra înțelesurilor atribuite de el obiectivității. « Oricît de fidel ar rămîne față de faptul real — scria el — chiar și relatarea unei nunți sau a unei înmormîntări nu prezintă nici un interes pentru noi decît dacă ea sprijină sau ilustrează o anumită valoare morală. Așa încît atunci cînd vorbim despre revelaarea unui adevăr al romancierului sau al poetului, înțelegem prin asta un adevăr esențialmente moral, adică afirmarea unui sens moral al realului pe care îl putem testa prin referirea la propria noastră cunoaștere a realului »⁴.

Cary, preciza un critic de talia lui Malcolm Cowley, nu era un teoretician; « dar mă îndoiu — scria Cowley — că altcineva știa mai mult decît el în privința construcției romanului și în privința vieții pe care sînt ele clădite »⁵. Cărțile și personajele sale nu trebuie interpretate, deci, ca proiecții ale unor idei estetice preconcepute, ci ca materializări ale unor reflecții asupra realității care se ofereau privitorilor sale. « Arta are o imensă putere de a crea binele și răul, pentru că ea se ocupă întotdeauna de pasiunile fundamentale și de reacțiile comune întregii umanități. Chiar și în formele ei cele mai simple, un acord muzical sau cromatic, ea poate transmite un soc al plăcerii care dă valoare vieții. [...] E un lucru obișnuit în deplină libertate, un bun, un har care aparține existenței, realității însăși »⁶.

De aici, desigur, și omorul lui (s-a spus despre el că « e unul dintre cei mai de seamă scriitori umoristi ai secolului »⁷); un umor plin de înțelegere, chiar și atunci cînd personajele nu sînt cituși de puțin simpatizate de scriitor. Boama literară din jurul revistei « Bankside » (pe care, fără să-și dea seama prea bine despre ce e vorba, Tabitha o patrona) nu e defel lipsită de accente ridicole, citeodată grotesce;

¹ Raymond Las Vergnas, în *Émile Legouis, Louis Cazamian, Raymond Las Vergnas, A History of English Literature*, Londra, 1971, p. 1385.

² Idem, p. 1386.

³ Gilbert Phelps, op. cit. p. 486.

⁴ Joyce Cary, *Art and Reality*, p. 161.

⁵ « New Republic », 12 mai 1951, p. 63.

⁶ Joyce Cary, *Art and Reality*, p. 163.

⁷ Gilbert Phelps, op. cit. p. 487.

adă Cary nu olem să uităm că, o privație care se poate transforma într-un fenomen firesc cuprinzând, desigur, asemenea oricărui fragment al realului, valorile morale ale bunului și răului. Cu toate acestea, romanul lasă să se deslușească o anume tristețe, care e – în primul rând – aceea a trecerii timpului; eroina nu se lasă înfrântă, dar privește cu nostalgie, nu la propriul trecut, ci la transformarea celor care îl sînt dragi. Ea vede că, prin repetițiunea unei acțiuni, a unei mișcări, în mîințele celor pe fiul ei, John, înaintea de vremea în care ea ar urîște. Nădărnici, dar înaintea aceluiași trecut, ei împing cu înțelepciune, știind prea bine că ele aparțin unei ordini mai mari, a lucrurilor împotriva cărora nu are cum să lupte.

Recunoaşterea rolului pe care l-a avut scriitorul la dezvoltarea romanului modern englez a devenit de mai multă vreme un loc comun ⁴. Ca şi caracterizarea operei sale cu un ansamblu lipsit de unitate valorică: aceasta tocmai pentru că repetă adesea o anume schemă a alegoriilor menite să dea relief dezbaterii morale. Forţa lui de creaţie, de-a dreptul copleşitoare (se ştie că lucra concomitent la mai multe manuscrise), l-a stat uneori împotriva. Nu însă şi în romanul *O bucurie amară*, unde echilibrul compozitiv este realizat cu mai multă grijă decât în alte cărţi ale acestui mare scriitor. Astfel, în *O bucurie amară* se poate vorbi de o unitate reprezentativă. Nicăieri, poate, mai mult decât aici în Anglia nu e implicată atât de direct pentru un răstimp atât de îndelungat, în destinul personajelor, în viaţa lor lipsită de elanuri, dar deloc plată şi lipsită de culoare.

² Vezir Raymond Las Vergnas, *op. cit.*, p. 1386.

STEFAN LEMNY

în memorialistica românească a secolului trecut

Ceea ce oferă megalomaniile unei explorări menite să restituie imaginea mentală pe care s-au făcut-o românii despre Anglia nu este, la prima vedere, deosebit de spectaculos. Chiar dacă am avea în vedere memorialistica într-un sens mai larg decît pe cel de gen literar, informațiile n-ar fi prea numeroase, îndreptînd dezamăgirea pe care o trăia la începutul acestui veac Titu Maiorescu⁴. Dacă la slaba dezvoltare a memorialisticii românești în secolul XIX^{ea} am adăuga apoi predilecția profund sentimentală ce o străbate pentru francezi, aria intervenției noastre ar *părea* că se resinge simitor. Subliniem ar *părea* pentru că, în realitate, în ciuda caracterului ei restrîns, memorialistica trădează acum schimbări de atitudine, esențiale pentru modul în care « modelul » britanic avea să fie receptat de către români⁵. De altfel, accentuarea « gustului voiajurilor » peste hotarele⁶ — de care memorialistica este în chip direct legată — aducea înerent în atenție însăși cultura britanică. În cunoașterea acestor țări se deschidea astfel făgașul unei serii istorice noi, în prelungirea celeia pe care Al. Durnu o reliefa pînă în jurul anului 1848⁷. Ceea ce ni se pare că reprezintă o noutate în această redescoperire este unghiul de vedere al călătorilor români, îmbogățit considerabil prin nolle orizonturi ale intereselor politice. Pînă la această dată călătoriseră spre Insulă Zenovie Hagi Pop, atras de « studii și afaceri »⁸; la puțină vreme îl urmaseră Petriche Poneanu, cucerit de învîmîntîmînt public dar și de industria modernă⁹, apoi, I. Codru Drăgusanu, îndemnat de dorul de a colinda în lume și de dorința de a aduna experiență¹⁰, asemenea moldoveanului anonim ce străbate Europa anilor 1846—1847. Ne lipsește la acest și Impresile altor personalități românești care au trecut prin Anglia (Paul Iorgovici¹¹, C. Rosenthal¹²), dar e bănuit că preocupările obișnuite ale celor în cauză au sporit receptivitatea lor la fenomenele de cultură îndoeșee.

Revoluția de la 1848 a arătat însă cu acuitate românilor nevoia de a convinge cercurile politice și opinia publică britanică de justetea aspirațiilor românești. Desigur, în acest sens tradițiile sînt mai vechi.¹² Fără a fi reușit însă să determine un curent de opinie atît de puternic ca acum, capabil să înfrîngă prejudecăți și resentimente de moment. Edificatoare pentru aceste prejudecăți sînt chiar gîndurile intime ale lui I. Ghica, atunci cînd ajungea să dorească « pour l'honneur de l'humanité qu'une maladie détruisse les anglais jusqu'au dernier », scuizîndu-și apoi resentimentele în aceeași scrisoare către D. Brătianu: « si tu savais ce que je ressens pour les Anglais tu m'excuserais ».¹³ Foarte greu s-a simțit atras de Insulă și C. A. Rosetti, mai îndreptățit s-o facă prin relațiile sale de rudenie cu familia Grant. Notele lăstate în jurnalul său, de altfel sumare, cu privire la Anglia, trădează însă reținerile celui îndemnat să călătorească « unde nu-mi place mie, adică în Engiltera »¹⁴ și apoi entuziasmul întoarcerii în Franța.¹⁵

Într-o Europă în care sentința britanică atîrna greu, dialogul cu Insula devenise însă imperios necesar pentru români, atrăgîndu-le pe rînd pe toți militanții cauzelor naționale în străinătate: A. G. Goleacu, Chr. Tell, I. Heliade Rădulescu, D. Brătianu, Iancu Alecsandri, N. Bălcescu, ș.a. Lipsa vizibilă de interes pentru problema românească, redusă de englezii la una « de umantitate și echilibru politic »¹⁶ (N. Bălcescu) și necunoașterea românilor¹⁷ erau dezolante, reclamînd paleative urgente. Sentimentul că ele puteau fi împlinite « într-o săptămînă », cum se încercase pînă atunci¹⁸, făcea astfel, treptat, loc idelui de a se implanta în capitala Imperiului britanic unele elemente de statornicie în alimentarea acestui dialog. Unei asemenea năzuințe ar fi trebuit să-i urmeze înființarea asociației filoromâne, preconizată de D. Brătianu cu o bibliotecă și cu un secretar permanent.¹⁹

Unirea și apoi Independența aveau să amplifice legăturile românilor cu Anglia, fără a determina însă un curent de opinie, egalabil cu cel generat de afinitățile cu Franța, spre exemplu. Ca și la Torino sau Paris, vizita lui Vasile Alecsandri în Londra se consuma sub semnul « misiiei » sale politice, fără răgazul desfășurării obișnuite ale călătoriei. Totuși, în așteptarea de o săptămînă a unei audiențe de care se legau multe din speranțele recunoașterii diplomatice a Unirii, postul se putea plimba « ca un simplu turist prin toate părțile orașului »,²⁰ descoperind o lume pe care francomania îl împiedicase s-o vadă mai de vreme.

Memorialistica veacului XIX apăs astfel, în totalitatea ei, sub semnul mutațiilor suferiteși ale autorilor, a căror atitudine evoluauă de la ostilitate la retenție, de la reticență la entuziasm. În consens cu schimbările profunde la nivelul receptivității de către români a lumii europene. De la recunoașterea lui I. Codru Drăgușanu că românii « numai pre națiunea franceză pot să și-o lene de model »²¹ pînă la Al. Odobescu, silit să recunoască în Anglia « o mare putere morală »²², în mentalitatea călătorului și memorialistului român s-au consumat, nelinoșos, schimbări. În acest sens, impresiile concordă, indiferent de mărimea sejurului și de aria sa geografică. De notat, mai întii, interesul egal împărțit de călătorul român între metropola și provincie, într-o vreme în care celelalte călătorii de prestigiu în Insulă, ca aceea a lui Hippolyte Taine, renunțaseră la tentația romantică a nordului ossianic, îndreptîndu-se, în spiritul realismului, spre Londra.²³ O dovadă că imboldul voiajului în Engiltera a stat de la început sub semnul pragmatismului, fie acesta de ordin cultural, politic sau economic.

De « împrejurimile anglice, așa de diferite de ale noastre, încît se întipăresc foarte în memorie »²⁴, își amintea cu nostalgie Ion Codru Drăgușanu, rememoriind circumstanțe nu prea depărtate de anii în care C. Hagi-Pop sau Petriche Poenaru străbateau Anglia pentru cunoașterea centrelor industriale ce-și puseseră pecetea asupra economiei mondiale. Amintiri agreabile din Scoția, Yorkshire, ș.a., trăia

la rîndu-i Iancu Alecsandri sau Al. Odobescu. Acestuia din urmă nu-i scăpau diferențele dintre metropoli și provincie, ca și dintre centru și periferia Londrei, între care distingea « noua Anglie », a comerțului și așezărilor materiale și « vechea Anglie », a poporului și a nobilimii, ambele întruchipate « pe un vechi tron de stejar », de Împărăteasa Victoria, « emblema vie a țării engleze »²⁵.

În această Insulă, croită dintr-o curioasă împletire între tradiție și modernism, autorii memoriorilor descopereau cu timpul un șir întreg de « curiozități » — termenul îl sugerează frecvent impresiile lor — care, însumate, aveau să producă pînă la urmă mutații în modul receptivității societății britanice de către români. Ele încep, cum era firesc, de la nivelul faptului cotidian (al vestitului "five o'clock" și a artei culinare britanice) pînă la recunoașterea superiorității sistemului politic al self-government-ului, de care « Anglii sînt mîndri »²⁶. Dar ceea ce șochează în mod deosebit sînt minunile tehnice, ale civilizației moderne, capabile să facă din Londra o cetate « cît o țară », ce « apasă barometrul politic în lume după propriile-i interese »²⁷.

Pe fondul general al impresiilor de acest fel, memoriile sînt străbătute de emoțiile turistului ce descoperă monumentele celebre ale Londrei, dar și Hyde Park, domiciliu atît de bizare ale englezilor, parcurile cu verdeață și bărcile pe Tamisa în spectacolul incîntător al nopții, despre care Vasile Alecsandri credea că « cine îl vede nu se poate opri ca să dorească a trăi și a muri în acel loc de liniște, în sinul acelei naturi zimbitoare »²⁸.

În memoria și memorialistica peregrinilor români în Londra, impresiile amintite au avut efecte pe care un studiu al mentalităților nu le poate ocoti. Contactul cu modelul britanic de civilizație, pregătire de o îndelungată asimilare culturală anterioară, avea să înfrîngă pînă la urmă prejudecățile despre care aminteam la începutul acestor rînduri. Concluzia nu este lipsită de incertitudinile din partea aceluia care, implicit, o alimentau. Exemplele desprins din cugetările lui I. Codru Drăgușanu și Al. Odobescu sînt elocvente. Pentru cel dintîi, Anglia cucerise, indiscutabil, locul de frunte în rivalitatea cu vecina din continent. Concluzia crezul: « La început în Franța, toate mi se păreau în cea mai bună ordine, mai presus ca în Germania, dar venind din Anglia, deodată ti se pare că te afli în palaiși și întri în bordel »²⁹. Și, cu toate acestea, opțiunea sa rămînea pentru francezi. Rolul neutru al politici engleze față de destinul politic al românilor și inevitabil afinități izvorite din substratul comun latin explică această constatare, aparent paradoxală. Paradoxală, fiindcă, încercînd să definească fenomenul imitației în cultura, autorul *Peregrinului transilvan* împărtășea ideea potrivit căreia « în cultură, ca și în natură, imitații preceșului, mai curînd ca preceșul și țîi pasul mai ușor cu cel ce merge încet, ca cel ce fuge »³⁰. Constatarea urma să îndrepte astfel gîndul cititorului spre Insula care în ciuda depărtării geografice, oferea un model de stabilitate și de evoluție calmă.

Din incertitudinile trăite de călătorul român în fața opțiunii între cele două puternice exemple ale civilizației europene (cel francez și cel englez) se degajă o soluție profitabilă: planul recuperării experienței apusene. Pentru I. Codru Drăgușanu, fatalmente limitat în opțiunea de a prejudecăților timpului, cele două națiuni își armonizau calitățile, fiind astfel amîndouă « menite a conduce lumea » și a decide pururea despre soarta celorlalte popoare.³¹ Aceleiași frămîntări le încerca Al. Odobescu, admirînd Anglia, nesimpatizînd-o însă: « nașla engleză mi s-a părut plină de nobletă și de mîrire — zicea el — dar lipsită de orice sentiment ce aduce unire, de orice lipici, cum zice românul »³². Constatarea ne se pare o plastică redare a unei realități ce anunța o nouă serie în cunoașterea Angliei de către români.

Ea se înfățișa acum celor puțini care-i traversau canalul în toată marea ei, demnă de admirație, dar nu în măsură să determine și vibrația lor afectivă. Era necesar ca românii să-și împlinească marea aspirație a sufletelor — Unirea cea mare — pentru ca viziunea lor asupra lumii să dobândească încrederea de sine atât de necesară actualului de receptare matură, nevicată de sentimente și resentimente. Până la dobândirea acesteia, memoriile redau cel mai bine spiritul neliniștit, însă receptiv la noile teritorii ale cunoașterii, ce se deschideau privirii. O priveliște pe care românii n-aveau numai s-o contemple, ci s-o și găndească în perspectivă pragmatică. Ei nu făceau astfel decât să urmeze îndemnul lăsat de Petru Poniar care, după cele văzute în Insulă, știa că « il ne m'attend pas un lit de roses, mais un travail des plus épineux pour tâcher de rendre à la patrie quelque service de reconnaissance », introducând « dans mon Pays quelque chose de ce que j'ai vu ailleurs, d'utile au bien-être de la société »³⁹.

¹ M. Beza, *Din Anglia. Înmădările unui literat*, Iași, (f.a.), p. 1.

² E. Lovinescu, *Problema memorialistică la noi*, în *Scrieri*, II, ed. Eugen Simion, București, 1970, p. 209—210.

³ Alexandru Dușu, *Modelo, imagini, priveliști. Incursiuni în cultura europeană modernă*, Cluj-Napoca, 1979, p. 69—96, 250—253.

⁴ Valoarea și primăria în Propășirea, nr. 18, 14 mai 1844, p. 144.

⁵ Al. Dușu, *Explorări în istoria literaturii române*, București, 1969, p. 88, 112.

⁶ Dum. Z. Furnică, *Căldările lui Xenofon Hagă Constantin Pop... la Paris și Londra în anii 1826 și 1827*, București, 1931.

⁷ N. Iorga, *Contribuții la istoria literaturii române*, II, în *An. Acad. Rom.*, Seria II, Mem. Sec. Lit., t. 28, p. 250—259.

⁸ Ion Codru Drăgășanu, *Peregrinul transilvan*, ed. Romul Munteanu, București, 1956, p. 164.

⁹ G. Potra, *Stăruie Europei la 1846—1848 văzute de un boier moldovean*, extras din *Revista istorică română*, București, 1940.

¹⁰ T. Topliceanu, *Paul Iorgovici. Viața și opera (1774—1808)*, în *Analele Banatului*, IV, 1931, nr. 2—4.

¹¹ O notă semnată de C. A. Rosetti, în *Românul*, II, nr. 5, 18/30 ian. 1858, p. 1 anunța publicarea în nr. viitor a schiței lui C. Rosenthal Douăzeci de zile în orașul Londra. Articolul n-a mai apărut, cf. Marin Bucur, C. A. Rosetti, *Missionism și douăzeci de zile în orașul Londra*, București, 1970, p. 290.

¹² Ludovic Demény, *Paul Cernovodan, Relațiile politice ale Angliei cu Moldova, Țara Românească și Transilvania în secolele XVI—XVIII*, București, 1974.

¹³ Al. Cretzianu, *Din arhivele lui D. Brătianu. Acte și scrisori din perioada 1840—1870*, I, București, 1933, p. 105.

¹⁴ C. A. Rosetti, *Note intime. 1844—1859*, Ed. Vincilă C. A. Rosetti, I, București, 1902, p. 120.

¹⁵ *Ibidem*, II, 1916, p. 53, 56.

¹⁶ Al. Cretzianu, *op. cit.*, II, 1934, p. 194.

¹⁷ N. Iorga, *Histoire des relations anglo-romaines*, Iassy, 1917, p. 165.

¹⁸ Al. Cretzianu, *op. cit.*, p. 189.

¹⁹ *Ibidem*, p. 122.

²⁰ *Misia mea la Londra*, tălmăcită în limba engleză de E. D. Tappe, *Alexandri and the English*, în *Revue des Etudes Roumaines*, II, 1954, p. 153—168.

²¹ I. Codru Drăgășanu, *op. cit.*

²² Alexandru Odobescu, *Căldările din Paris la Londra*, în *Opere*, I, ed. G. Pienescu, București, 1965, p. 180.

²³ Marian Pops, *Căldările epocii romantice*, București, 1972, p. 130.

²⁴ I. Codru Drăgășanu, *op. cit.*, p. 141.

²⁵ Alexandru Odobescu, *op. cit.*, p. 175.

²⁶ I. Codru Drăgășanu, *op. cit.*, p. 236—237.

²⁷ *Ibidem*

²⁸ Vasile Alecsandri, *Proză*, ed. G. C. Nicolescu, București, 1966, p. 585.

²⁹ I. Codru Drăgășanu, *op. cit.*, p. 143.

³⁰ *Ibidem*, p. 92.

³¹ *Ibidem*, p. 131.

³² Alexandru Odobescu, *op. cit.*, p. 180.

³³ N. Iorga, *Contribuții la istoria literaturii române...* (cf. supra).

unsprezece poeți britanici

JOHN. BIRTHWHISTLE • GEOFFREY HILL • MICHAEL SCHMIDT • PHILIP HOLMES • FRANK ORMSBY • DICK DAVIS • CRAIG RAINE • JEFFREY WAINWRIGHT • ROBERT WELLS • ANDREW WATERMAN • JOHN DIGBY

În românește de MADELINE FORTUNESCU și PETRE SOLOMON

JOHN BIRTHWHISTLE

CUVINTELE ÎN LOC DE...¹

(Vilanelă pentru ziua de naștere)

Sînt lebedele toate albe? Și negre chiar.
Se-apune lumea. Excepție: cuvintele umplînd
Din viața noastră golul necesar.

Demența ia-nădărit universal, iar
Cînd ceru-i neapărat, vin faptele urînd:
Sînt toate lebedele albe, și negre chiar.

Sau, baierile cînd slăbesc și, așadar,
Cunoașterea e scamă, capriciul tronînd,
Cuvintele nu intră-n golul necesar

Din viața noastră: siguranța, șocu-i temerar?
De strădă: dubiu și-adevăr, pe rînd.
(Sînt lebedele toate albe. Și negre chiar!)

Singurătatea, roata-i de calvar
Ale infernului din minte certitudinî sint,
Umplut cu vorbe. Vorbe-n golul necesar

Din viața noastră. Suprem amor, și-n țândări sar
Și tigvele-chiliile de har.
Sînt lebedele toate albe. Rar,
Cuvinte negre, suplinind din viață golul necesar.

FALS PARADOX

PROPUNERE

Nu-i dragoste cînd ți-o cunoști,
Cunoașterea e altceva.
Dar dacă n-o cunoști deloc,
Iubirea-i, doar, fantasma ta.
Ca toate, deci, ar trebui
Nici dragostea să nu mai fie, —
Căci nu-i nimic rotund, cînd ea
Prin logică nu intrize.

EXPUNERE

Aproape tot ce admirăm
Pe-un dubiu s-a sprijinit
Dement: să fie inimii
Or minții glasul dăruit.
Dar nici pe-un arbore străin
Lăstare nu pot da tăciunii.
Pentru orfanul de copii,
Un prunc e herbul uscăciunii.

GEOFFREY HILL

OVIDIU ÎN CEL DE-AL TREILEA REICH

non peccat, quaecumque potest peccasse negare,
solaque famosam culpa professa facit.
(Amores, III, XIV)

Copiii mi-i iubesc, și munca. Inaccessibil
Dumnezeu, departe. Altea fațete !
Pree-n preajmă traocale cu sînge.
Cu inocența nu lupși pe pămînt.

Trăind, am învățat să nu-i privesc de-atît de sus
Pe cei domnați, cu dragostea divină-alcătuit
În lumea lor acorduri stranii. În lumea mea,
Eu, corul laicei iubiri îl celebrez.

În românește de MADELINE FORTUNESCU

MICHAEL SCHMIDT

PIAN

Aceste clape reci pot fi făcute să cînte.
În lipsa ta, îmi potriveșc cu mîrețle scaunul,
Îmi suflec minicile, mă așez în locul tău,
Îmi pun picioarele pe pedale, și-aștept, cu mîinile în cumpănă.
În jurul meu amurgul își ține răsuflarea.

Obişnuit cum sînt să te aud cîntînd,
Te-aud și-acum, cu mîinile deasupra clapelor,
Și-mi pot închipui că stau alături,
Plin de răbdare, privindu-ți umerii care se mișcă
Legănași de muzică, precum un dansator.

Întimitatea ta cu-o partitură
Eu n-aș putea s-o dobîndesc, nici grația
Cu care-apeși pedalele de bronz, silindu-le
Să tragă-o strună cit vrei tu de mult,
Ori să alunge muzica din aer.

Te văd cu minicile suflecate pîn-la cot,
Cu brațele albind deasupra clapelor
De fîdeș și de umbră,
În seri cum e aceasta... năluca ta
Mă face-acum să tac în locul tău.

ACUM

Acum e ora matrozului nostalgic.
Nu-și mai aduce-aminte
(Cînd umbra ce-i ținea tovarășie
Se face tot mai scurtă, în amurg)
De ce o fost aleasă o corabie
Și către unde-anume ? Ca un șuvoi
În jurul gleznelor, trecutul,
Curgînd tot înapoi, cu rînille
Pricinuite de corvezi și de păduchi,
Și totuși mai dorit ca niciodată.

Pentru acela care a pornit pe mare
— Și nu ca să se-ntoarcă-mai demult
Decît matrozii protăpiți
Pe picioarele lor întinse ca niște compasuri,
Cu degetele-nfipte-n briu, și cu ochii pierduți
În depărtări, ca să nu-i vadă nimeni
Cum se uită la drumul străbătut, —
Pentru el, ora-i pustie, decît că-i frămîntă ceva,
Luminițele aprinse-n cabine,
Scîrțitul ancorelor grele.

ȘTIINȚA NOASTRĂ

Semnele în fiecare moment
care cu timpul va să se spulbere.
Un sentiment așteaptă să-i trăsăm harta:
tărîm al graiului și al mișcării,

pe care cuvintele nu-l pot explora,
în poieni lumina dă buzna, scăpărînd
pe pămîntul ars, pentru a ceda
umbrei căreia-i urmează. Supușii noștri

se ivesc rareori, ținîndu-se la distanță
pe faleze, sau scociorînd
prin cenușa taberelor părăsite de noi.
Le auzim strigătele ascuțite.

Măsurăm ce se poate.
Printre plantele familiare
crescute uriește în această climă bogată,
ne punem la adăpost proviziile.

MERE

Nu numai trupurile ne strîng laolaltă
(brațele au această putere), nu doar nevoia de-a veni la tine,
ci mult mai mult: nădejdea și deznădejdea noastră
de-a pierde tot ce știam, de-a nu mai ști nimic,
tocmai noi, care ne ferim uneori de noi înșine,
chiar atunci cînd trupurile ni-s mai împletite ori mai cumînți.

Și totuși fiecare din noi a pătruns hoșește
în tărîmul celuiilalt. Ce nume să dau
acestei accelerări a singelui, la auzul vorbelor tale știute?
Citeodată ele nu clintesc nimic din lumea din jur,
unde fluide fără nume (deși nu pentru știință)
circulă prin cei trei meri ai noștri. Noaptea se cerne deasupra.

Nimic nu-i statornic, afară de mișcarea iubirii.
Chiar pierderile ne întăresc,
deși nu le înțelegem esența. Dacă știm doar
că nimic nu se-ncheagă, decît prin ceea ce
clădim noi, cărămidă cu cărămidă, și de-a-juns. Ulte,
lingă gard stă făgăduiala noastră-mînunchiul de roade.

în românește de PETRE SOLOMON

DARURI DE IARNĂ

Mamă, mă doare să destăinui versului
Aceste adevăruri. Singuri fiecare,
Cuvintele se scurg. Mai mult ca o căsătorie
Ne apasă. Cu orice drum acasă,
Măsur distanța și-o găsec mai mare.

E numai vina ta. Avară,
Ai strîns orice prilej de despărțire
Și rolu-nverșunării cu singe l-ai jucat.
Nu-mi pare rău, dar nu-ncteează să mă mire

Că l-ai învins pe-acel părinte tont
Ce-a preferat prudența țărănească — fericirii
De-a mă ține-n jug. Dar azi, ce sumbru orizont!
Prinzîndu-te pe tine-n cursă,
Din vieți ghicite m-ai salvat pe mine. Cum

Să spun, însă, iubire la ceva
Ascuns și parașușotit, trecut
La Pierderi și Profituri? Cum să cred în ea?
Scollit mai mult ca tine, am pierdut
Acele vise-n clocot. Sfîrșită-i școala, de-andăratelea

Învăț acum. Femeile, mi-e rușine și de-aceea îți urez
Și buna dimineți și noapte ondulată
De vise dulci. Dar mai ales, ochi mari să vezi
Pe-acest împovărat de daruri, oaspete tîrziu,
Cu chipu-ntors spre raza ta plecată.

ÎN CASĂ NOUĂ

Întîia noapte de dragoste în casă nouă.
Nu sîntem singuri. Pierduți în încheștare,
Înregistrăm într-o semitrezie prezența ușii și-a oglinzii.
Scaunul de lingă pat și aerul palierului se strecoară
În dulcele extaz.

Pe perete articulează frunze felinarul și uimul —
Fapt nemaipomenit. Din limba lor
Le tălmăcim în limba noastră
Mesajul clar: În seara asta
Nu puteți ignora lumea din jur.

Și uite-așa facem noi dragoste, în văzul orașului,
Din unghi invers. Și dacă tot împărțim patul

Cu mobila și copacul, le revendicăm și perspectiva,
Topindu-ne viețile
În trainica lor structură.

DICK DAVIS

PE ȚĂRM

Vedea: rotunda pălărie
A soarelui sclipind pe mare,
Și aerul înădușind sub ea!
Catran și alge smulse, lemne-ncărunțind.
Pietre, pescăruși. Vedea
În apa dintre stînci, feroce clacotind
O fără capăt bătaie,
Cu pierderi și victorii fugare.

Și auzea: ca un ecou,
Prin minte, vorbe de-altădată, —
Onoare, dragoste, dreptate.
Cu rezonanță tot mai vagă,
Mai rare, mai îndepărtate...
Pe creier — o senină fără-vlagă.
Ce-ar mai putea ascunde nou
Oglinda mării derutată?

LITURGHIE

Iubire fără friu, de capul ei vagabondînd.
Ținînd după acel nemărginit pămînt
Zărit cîndva și-acum pierdut. Cu disperare,
Cercînd un rit sau liturghia, care
Să țină inima-n genunchi o dată:
Mădîinii, tun, domesticire resemnată.

PATIMĂ

Arsită. Vară. Secetă.
Prin umbră, trandafiri de singe gros.
Iubire crîmpoșită. O, tu chip,
Trăind doar cu obsesia din minte.

DRAGOSTE ÎN ALTĂ LIMBĂ

Torent,
din loc în loc zăgăzuit,
de bolovani diformi,
meniți ca să-l abată.

Sens,
cu de-a sila-nghesuit
prin labirinte-n tonuri noi,
cu forță strangulată.

CRAIG RAINE

ÎN PĂDURE

Totdeauna la vremea asta uzina vegetală dă faliment:
toamna îmbracă-n rugină ferigile, mașinării detracate.
Frunzișul e plin de cioburile geamurilor sparte.
Mestecenii își leapădă scoarța de aluminiu,

iar cedrul își azvîrle roțile complicate.
Acoperișul lucrurilor s-a prăbușit —
petele astea de paprika de pe dușumeaua fabricii
sînt rămășițe de tablă, cate-a ruginit.

Pe-un gard din preajmă atîrnă zdrențe bizare,
o mînușă veche, ofilită ca o glicină,
piei de căprioară întreșesute cu negrele gheare
ale iliciei. Un grup jalnic, ciudat de omenesc.

Mînușa e fără pereche, și n-o poți încerca, or fi-n în zadar:
E prea mică. Și-apoi, nu are nici degete mișcătoare.
Aduce mai degrabă cu mînușo unui chirurg —
forma scîrboasă a enigmelor butucănoase.

Dedesubt, un ciorap de nylon se răsușește ca un animal mort.
Printr-o gaură în degetul mare, scapără dinți de așel.
Ceva mai încolo, rămășițele unui foc —
un pumn de cenușă, prin care zboară pene de porumbel.,

Și pretutindeni, coji de ouă, coji de ouă,
la cea mai slabă adiere se-mprăstie pînă departe,
ca niște mici cranii de hirtie. Omul-Omletă
a prînzat aici și a fabricat moarte.

JEFFREY WAINWRIGHT

CINCI CÎNTECE DE IARNĂ

Dimineți florale
De iarnă geroasă
Aminte-și aduc

De pruncu-mi născut
Și-adormit în ger

Decembrie-nghețat
Dimineți strălimpezi
Cerul făurit-a
Flori de întuneric
Pentru tine-anume

Pruncul meu născut
În ger nu-l uitați
Doarme-ntins în ger
C-un braț desfăcut
Peste-obrazul lui

Alee cu tei
De vînt să nu-ți pese
Răsuflarea țina-ți
Nemișcată stai
Ca să-l lași să doarmă

Încolțit de vise
Se ridică iată
Și umblă-n odale
Recunoaște-i plînsul
Și lasă-l să doarmă

Alee cu tei
Rece cum e gheața
Nemișcată stai
Nu-i putem da viața
Dar lasă-l să doarmă

Cînd îl văd
Pe pruncul golaș
Spre groapă trecînd
Ca să-și amestece oasele
Cu ale altora

Cînd văd cum
Își pierde suflarea
Mă gîndesc la rănile
Păstrate în carnea
Trupurilor lor

Să plîng se cuvine
De știu ce-i iubirea
Dar de unde știu
De mai știu ceva
De mai știu iubii

Iarna-mi răscolește
Întreaga durere
Hrănind deznădejdea
Din flece mină
Hrănind deznădejdea

Capacii-n durere
Sufletul și-arată
Iarna iubitoare
Apucă ce poate
Cu miinile-i toate

Tilhar ne-abrăzat
Tilhar ne-abrăzat
Iarna-mi răscolește
Din propria-i vreie
Întreaga durere

Rima doarme oarbă
În pămînt orbirea
O face să poată
Supravieșui
Hăurilor iernii

Pestele-n răceală
Carnea și-o păstrează
Strîns legat de mal
Stă-n a iernii poală
Și-așteaptă dezgheșul

Străbătînd tărîmul
Noptii fără viață
Drumul drept îngheață
Dormi fetei mea
Victimă a iernii

ÎN LIPSA IUBIRII

Mi-e tinerețea, fără de iubire,
Pribeagă-n prag de zi. În focu-aprins
Disparitatea e o strălucire
Arzînd'nainte de a se fi stins.

ROBERT WELLS

Scintei răzlețe dănuie în pripă
În vatra caldă. Scurt elan vital !
De-atinge pielea, arde nu o clipă
Ci două, prinse în același val.

RÎUL

Inoportun e dorul ! Riu prea rece
Pentru iubire, prea involburat,
Spre stearpa mare, apa și-o petrece
Sub ierburi, căpătînd un gust sărat.

DEUS LOCI

Închipuie-ți că ceea ce te-a atras aici se-ntrupează,
Un zeu cocoțat pe-această stîncă-nvelită în mușchi.

Abia așteaptă să-și facă apariția, nu-l mai reține
Decît un detaliu mădruț: propria-i absență.

În românește de PETRE SOLOMON

ANDREW WATERMAN

PASIUNEA LECTURII

Unele personaje continuă să vorbească,
Și după încheierea capitoului, chiar după ce romanul s-a terminat:
Le vezi cum alunecă, singure sau în cupluri, pe fila de-alături
Evaluînd spre spații nedefinite.

Las cartea. Pe crengile toamnei
Țîpă frunzele
Serate sălbatic de vînt, în timp ce pe acoperișuri
Cerule mov se prăvale.

Altă zi scapătă
Și reflectoarele serii izolează cîteva personaje
Dialogînd încă între ferestrele lor:
Un grup cinînd, o fată perîindu-și părul. Ecrane cenușii
Pe care mesaje-ale morții pîlîie, golind de miez altele,

de-aiurea.

Și așa, cu un « noapte bună » rostit la poartă sau în stația de autobuz,
Cu liniștoarele « pe mîine » și « vezi ce faci »,
Plutim învăluți în vise colorate, pe-un coarșaf virgin,
În albul dătător de consolări și tihnă.

Cei care-au dispărut: tiranu-executat într-un capitol precedent,
Mătușă-afrită-n bătaia lamentabilă cu racul,
Ori înecatul flancé – altfel să fie trebuiau,
Nu pentru ei, ci pentru noi, –
Să știm ce ne rămîne de făcut,

Dar nimeni nu rostește-n cartea mea: « Prin cîte-a dus la punct și a lăsat
Neterminate, prin ce-a țesut și prin mobilurile care
L-au măcinat, cutare ne ajută să vedem în viitor ».
Și pură pagina în față-mi stă, gata la tot.

JOHN DIGBY

MONSIEUR DADA

Te privesc cum pășești sub mustața ta de cristal
Cu picioare invizibile de vată dansantă
Altă de imens că nu oricine te poate vedea
Comparabil în mărime cu elefantul tolănit într-o ceașcă de ceai
Spulberînd fulgii moi ai săruturilor de porumbei
Cărora copriciile mușchilor tăi le dau naștere

Despicînd marea
În buzunarul de la spate
Îți păstrezi scheletul
Desăvîrșit al ochilor de șarpe
Cu care-olungi amara lăpătare-a fluturilor
Dincolo de bărbile lor de lacrimi cenușii

În timp ce părul tău improașcă
Surisuri de tigri pentru cloște de struți
Eu te observ pășind
Prin alpinele regiuni ale batistelor tale
Peste zăpăcitoarele zăpezi ale somnului de măgar
Azzvirlind aburii de-alungul Senei
În nasul soarelui ca să-l faci să ridă

Tristan Tzara Tristan Tzara
Cu unghii de cauciuc și muzici bat pășurile
În elegantul tău joben de cîntece apoase
În care zimbitori pantofoi de foc glacial îți ții
Părul de ouă cu două capete ciripitoare
Urechile de douăzeci milioane triluri de privighetori
Bostonul tău de aer calcinat evoluînd în loopinguri
Monoculul tău de tunet care face tumbă
Antipoemele de iepuri albi ieșind și-ntrînd
În virful labelor din găurile cerului
Rizînd ca sclavi mecanici
În găvanele ochilor tăi

O Monsieur Tristan Tzara
Risul tău debordant
Plouă plouă plouă plouă plouă
Cu enormi bulbuci
Peste Rue Rivoli Jardin des Tuilleries Rue Jacob
Boulevard St Germain Pont-Neuf

NOCTURNĂ

Noaptea-ți pune pe ochi
degetele ei pluşate
murdare de funingine
și ne prăbușim în noi
în sfera de pulbere a respirației
Într-un spațiu redus la dimensiunile unui pumn de copil

Născocesc o stea pentru tine
o stea depărtată ce pîlîie
în prăpăstii de tuș
ea-ți susură cîntecul meu în ureche
și-ți ademenește visele în brațele mele

Adormită inima mea
pată de sînge pe negrul nopții
bate la pieptul tău
vestind răsăritul altei stele

În românește de MADELEINE FORTUNESCU

PETER JAY

În exclusivitate pentru Secolul 20

Tendințe recente în poezia engleză

Să scrii o expunere despre situația actuală a artei poeziei din Insulele Britanice ar fi o sarcină mult prea vastă și nu-mi propun să încerc nimic de genul unei estimări globale a liricii din ultimii ani. Voi încerca, totuși, să aduc în discuție câteva tendințe recente, pe care le-am observat în dubla mea calitate de scriitor și editor de poezie, ilustrîndu-mi comentariile cu o serie de poeme aparținînd unor tineri poeți promițători.

Opinia generală, pe care o consider corectă, este că lirica engleză trece printr-o perioadă de acalmie. Nici un glas nou care să producă explozii; și, în timp ce, acum cîțiva ani, tineri poeți ca Brian Patten și Roger McGough păreau a tinde spre un gen de poezie populară care se bucura de apreciere imediată (fiind adeseori destinată mai mult a fi ascultată în public, decît citită în intimitate), ultima generație de poeți scrie într-un fel mult mai reținut, — conștientă de tradițiile liricii engleze și nesimțind nevoia să-și croiască drum către atenția publicului; înșă, încrezătoare în propria ei arie artistică și a semnificației ei posibile.

Poate că poezia cea mai bună din ultimii ani a fost scrisă de poeți ale căror nume sînt acum cunoscute. Ted Hughes, Geoffrey Hill, Charles

Tomlinson, Peter Porter, Philip Larkin, Donald Davie, bunăoară, au continuat cu toții să publice scrieri noi, și numai unele poeme ale lui Ted Hughes dezamăgesc, dacă le apreciem cu etalonul lucrărilor sale cele mai bune. Excepție făcând admirabila sa carte de poeme despre natură, *Season Songs* (« Cîntece de anotimpuri »), (1976), scrierile sale au devenit tot mai șocante ca subiect și mai aspre ca stil. Fiind, fără îndoială, un poet de cel mai înalt har, n-ar mai fi cazul să-l judecăm. *Gaudete* (1977), un vast poem narativ, care a fost aproape în unanimitate atacat de critici, a avut, aparent, ca punct de pornire un scenariu de film, scris acum mulți ani și poate că precede chiar primele sale poezii, publicate cu peste cinci-sprezece ani în urmă. *Cave Birds* (« Păsări de peșteră »), o carte de poeme asemănătoare celor din *Crow*, ilustrată de Leonard Baskin, s-a bucurat și ea de succes. Geoffrey Hill tocmai a publicat a patra sa carte de poezii, *Tenebrae*, valoroasă continuare a volumelor: *Pentru cei dîrji* (1959), *Un om de paie* (1968), și a poemelor în proză *Imnuri din Mercia* (1971). Scrierile sale sînt de o înaltă concentrare și încărcate de subtext. Astfel, *Ovidiu în cel de-al Treilea Reich*, unul din cele mai zguduitoare poeme ale sale, deschide volumul *Un om de paie*. Poetii mai vîrstnici au publicat puțin în ultima vreme: Basil Bunting, bunăoară, a dat tiparului, de la minunatul său *Briggflatts* (1965), doar un mănunchi de poeme scurte și ele sînt incluse în ediția revăzută a volumului său *Poeme alese* (1978). Atît David Jones, poetul anglo-galez, cît și Hugh MacDiarmid din Scoția, s-au stins din viață de curînd. Opera lui Michael Hamburger a fost mai demult amplu prezentată în revista *Secolul 20*; el este un poet a cărui măiestrie s-a dezvoltat continuu și se află astăzi, după părerea mea, în fruntea poezilor contemporani. Peter Levi, Harry Guest și Matthew Mead sînt interesați în tot ceea ce scriu, — dar eu vorbesc în calitate de partizan al lor, dat fiind că poemele le-au fost publicate de «Anvil Press».

Una din principalele linii de dezvoltare a poeziei editate începînd de la jumătatea deceniului al șaptelea a fost numărul sporit de volume provenind de la edituri mici, specializate, și un declin corespunzător în fluxul poemelor publicate de casele cu tradiție (după o scurtă perioadă de avînt a « litericii pop » din anii 1966—1970). Deși editurile prestigioase, cum ar fi « Oxford University Press » și « Faber & Faber » și-au păstrat interesul pentru poezia nouă, majoritatea firmelor care își făcuseră o tradiție din a publica masiv poezie (« Macmillan », « Chatto & Windus », printre altele) au încetat s-o facă, în special din motive financiare. Profesia de editor aproape că a încetat de a mai fi o meserie de domn. Propria mea editură, « Anvil Press », a demonstrat — cel puțin, spre propria mea satisfacție! — că este posibil, chiar dacă e dificil pentru un individ nedispunînd de largi resurse financiare —, să inițieze publicarea de cărți. Iar

Michael Schmidt, care conduce « Carcanet Press » din Manchester a făcut același lucru. Multe din « tipografiile mici » (și ele sînt vreo sută, dacă nu și mai multe în Anglia, producînd sporadic ediții mici, adesea ieftine, cu difuzare limitată; cărțile și pamfletele lor trebuie cîutate în librării specializate), se conduc de fapt ca niște non-conformiste și majoritatea lor au un iz regional, publicînd cîte un grup local de poezi experimentali sau de avangardă. « Ferry Press » și « Street Editions » din Cambridge trebuie să fie amintite aici. « Fulcrum Press », fondată în 1965 de Stuart Montgomery, care, după o lungă neglijare, a readus în atenția publicului englez lirica lui Basil Bunting, și-a încetat activitatea, și « Trigram Press », fondată de Asa Benveniste cam în aceeași perioadă, se află de asemenea într-un stadiu de stagnare. Amîndouă se remarcaseră datorită prezentei grafice și desenelor pline de fantezie, și au publicat o serie de cărți foarte aspectuoase, al căror exemplu a fost repede urmat de editurile mai vechi. Totodată, ele au avut meritul nu numai că au publicat în Anglia o serie, de poezi americani interesați (Robert Duncan, Gary Snyder, Louis Zukofsky, Edward Dorn), dar și că au editat poezi englezi, ale căror opere își aveau adeseori rădăcina în modele americane (Lee Harwood, Tom Raworth, Anselm Hollo).

Dar facturile tipografiilor trebuie onorate, și dacă cineva vrea să mențină un program regulat al publicațiilor, cheltuielile se ridică la sume importante. *Arts Council* al Marii Britanii are un departament al literaturii, care, în afară de faptul că sprijină organizații literare de diferite genuri, și acordă subsidii pentru diferiți scriitori originali și traducători, a subvenționat într-o măsură tot mai mare (deși selectiv — prea selectiv din punct de vedere al multor solicitanți) publicarea unor cărți care nu aduc profit, în special de poezie. « Consiliul Artelor » sprijină editurile « Anvil Press » și « Carcanet Press » cu fonduri anuale, acum substanțiale, dîndu-le posibilitatea să se comporte ca edituri cu totul independente în competiție cu editurile comerciale. Deși nu este deloc sigur că o asemenea subvenție va fi reînnoită de la an la an, politica Consiliului a fost întotdeauna aceea de a încerca să ajute un solicitant, odată acceptat, să-și mențină organizația la un nivel adecvat. A fost însă un proces lent; numai în ultimii ani, alocația acordată lui « Anvil Press » a devenit suficient de substanțială pentru a-mi îngădui să fac cu încredere proiecte de viitor. Ar fi cazul să menționăm că aceste fonduri nu provin direct de la stat. « Consiliul Artelor » este un intermediar și se mîndrește cu independența sa față de controlul artistic al statului. Se sprijină pe o alocație anuală, acordată de Departamentul Educației și Științei și răspunde pe de-a-ntregul de distribuirea fondurilor de care dispune. Prin urmare, suma acordată de *Arts Council* nu implică în mod obligatoriu încuviințări de ordin superior.

Cei mai mulți dintre poeții noi, de calitate, și un număr din ce în ce mai mare de poeți care și-au pierdut editorii comerciali din trecut, și-au îndreptat, firește, privirile spre aceste edituri mici. Catalogul « Carcanet Press » conține astăzi multe nume faimoase, atât engleze, cât și americane: John Ashbery, Michael Hamburger, Donald Davie, I. A. Richards, H.D., John Heath-Stubbs, Christopher Middleton, Edwin Morgan, C. H. Sisson, și Yvor Winters, bunăoară, și include o largă gamă de lucrări critice și traduceri, ca și nume de poeți noi. Michael Schmidt editează, la rândul lui, o excelentă publicație trimestrială, *P. N. Review*, care a luat locul fostului său magazin *Poetry Nation* (« Națiunea poeziei »).

Dacă impresia mea generală este că lirica engleză se află într-o perioadă de tranziție, nu înțeleg să diminuez valoarea poezilor noi pe care îi prezint aici. Dar toți se află la începutul vieții lor literare. Viitoarele lor lucrări sînt așteptate cu speranță și interes. Toți sînt poeți care s-au ridicat împotriva poeziei stil-american, ca vogă care părea să fi cuprins Anglia acum cîteva ani: ei scriu adeseori în forme tradiționale, dar sînt la curent cu noile libertăți de formă, pe care le-a deschis lirica americană. Multe din poemele cele mai prețuite provin din acea provincie frământată, Irlanda de Nord — lirica lui Seamus Heaney bunăoară. « Faber & Faber » aproape că s-a specializat în publicarea de tineri poeți irlandezi, ca de pildă Paul Muldoon și Tom Paulin. Irlanda este aici reprezentată de Frank Ormsby care a editat timp de mulți ani cea mai bună și mai cunoscută revistă de poezie din Belfast, *The Honest Ulsterman* (« Bunul cetățean din Ulster ») și Andrew Waterman, care predă la New University din Ulster, Coleraine. Se remarcă la o parte din poezia engleză recentă o întoarcere la scriul metaforic foarte concentrat, împins poate la extremă în lirica lui Craig Raine, care este și un critic subtil și, evident, de asemenea, la Christopher Reid, al cărui prim volum a fost publicat de « Oxford University Press » în 1979. Robert Wells și Dick Davis posedă, poate, cele mai tipice calități ale ultimilor ani. Amîndoi au fost la « King's College », Cambridge, elevi ai lui Tony Tanner, distins critic și dascăl, care-l instruisese în prealabil pe Thom Gunn, și aderarea lor la principiile critice ale lui Yvor Winters a influențat în mod clar și rodnic versul lui Davis. Poezia lui e o poezie liniștită, care nu încearcă deloc să se impună cititorului, ci vine din subconștient, ca să uimească în cele din urmă prin delicatețe și scrupulozitate. La aceste cîteva poezii prezentate aici să vorbească cu propriul lor glas.

În românește de MADELINE FORTUNESCU

ATELIERUL TRADUCERILOR

LEON D. LEVIȚCHI

Dialog interior al traducătorului sau «gilceava teoreticianului cu practicianul»

L¹. Nimic mai firesc decît aspirația către universalitate a literaturilor tinere; și ca orice postulat, ne scutește de discuții. Problema reală este cea a metodologiei care să facă posibilă universalizarea. Soluția optimă ar fi universalizarea limbii în care este scrisă o literatură tînă...

L². Optimă, dar utopică. În privința limbii române, să ne mulțumim cu interesul sporit ce i se arată peste hotare în ultima vreme (deși eforturile noastre în sensul difuzării sînt mult prea timide).

L³. A doua soluție este traducerea în limbi de mare circulație. Căci spune Jean Cocteau: « Cîți scriitori rămîn ignorați în afara țării lor pentru că opera lor nu a fost tradusă ! » (*Souhaits et propositions*, în « Übersetzen », Hamburg, 1965, p. 67). Dar, *stricto sensu* — așa cum arată clar lingvistica modernă — traducerea este o imposibilitate. Ergo, mai are rost să discutăm?

L⁴. O imposibilitate? Se practică, ergo există, ca o necesitate recunoscută de întreaga istorie a omenirii. Dacă vrei, este un rău necesar; mai exact: cînd o traducere e bună, e un rău bun; e un rău rău numai atunci cînd o traducere e proastă. Pentru cititorii ce nu cunosc anumite limbi străine — indiferent dacă este vorba despre o limbă de întînsă sau restrînsă răspîndire — un rău bun este traducerea în limba engleză a rubricatelor lui Omar Khayyam făcută de Edward Fitzgerald, traducerea în limba germană a unor piese de Shakespeare (frații Schlegel) sau traducerea lui Dan Duțescu în limba română a capodoperelor lui Geoffrey Chaucer, *Povestirile din Canterbury* și *Troilus și Cresida*; și un rău rău, traducerea într-o limbă română imposibilă a unor texte de Dickens (versiuni de cum o jumătate de secol semnate de George Rares: «... Dacă n-am fi bine convinși că tatăl lui Hamlet este mort înainte de începerea piesei, n-ar fi întru nimic mai remarcabil vîzîndu-l tîrîcînd noaptea, pe un vînt de răsărit, pe întîrîturile orașului său, decît dacă am fi văzut pe un alt domn copt în etate preumblîndu-se la timp nepotrivit printre bezne, într-un loc răcorit de adierea vîntului, cum ar fi de pildă cîmîtîrul Sf. Paul, pur și simplu pentru a izbi în uimirea duhului slab al fiilor săi » etc.).

L⁵. Cu bună știință, așadar, cobori nivelul teoretic al problemei.

L⁶. Cu bună știință, încerc să ridic la un modest nivel de generalizare faptele concrete ale traducătorilor. Nu înțeleg să pun carul înaintea boilor — respectiv teoria înaintea practicii...

L⁷. Încă în secolul al XIII-lea, Roger Bacon — nu Francis Bacon...

L⁸. Foarte bine, Roger Bacon...

L¹. ...spunea că « practica fără teorie e oarbă » ...
 L². ...și tot el, în aceeași frază, că « teoria fără practică este inutilă (useless) ».
 L³. Fie. Să coborîm nivelul științific și să pătrundem în zona de semilintuneric a ecuațiilor cu innumerabile necunoscute, a ipotezelor fără acoperire. La un asemenea nivel, vom accepta până și ceea ce spune Blaga în versurile:

Chiar și atunci când scriu stihuri originale
 nu fac decât să talmăcesc.

.....
 Traduc întodeauna. Traduc
 în limba românească
 un cîmpeu pe care înima mea
 mi-l spune, îngnat suav, în limba ei.

Este un exemplu de gândire metaforică, de gândire a unui artist, nu a unui om de știință.

L². Traducerea e și artă și știință.
 L³. Încă o afirmație plasată nelogic. Gîndești în salturi.
 L². Îți lipsește imaginația.
 L¹. Să reluăm problema — la nivelul inferior convenit. Să traducem! Dar ce, pentru cine, cum, în ce scop?
 L². Mai sistematic, te rog. Propun să începem cu scopul.
 L¹. De fapt, l-am stabilit din capul locului.
 L². Postulatul?

L³. Postulatul — universalizarea literaturii noastre. Cititorii de peste hotare să-și dea seama că avem scrieri valoroase ...

L². De bună seamă; dar mai înțeli să afle că avem o literatură. În dicționarele engleze și americane de tip enciclopedic cu care lucrez curent (Collins — cu « 14000 articole biografice și geografice », 1980, Webster's New World Dictionary, 1976, The American Heritage Dictionary, 1975 etc.) nu este menționat nici un scriitor român — apar însă destule nume de autori aparținând altor literaturi tinere. Or, nu dicționarele netransportabile — să zicem *Encyclopaedia Britannica* — unde sînt înregistrate numele celor mai importanți scriitori români, îi pot impune pe aceștia atenției publice.

L¹. Noroc că există o istorie a literaturii române în limba engleză — cea redactată de Basil Munteanu.

L². A existat. De altfel, e cu totul depășită astăzi.
 L³. Teoretic, al dreptate: cititorilor de limbă engleză trebuie să li se ofere măcar o succintă istorie a literaturii române în această limbă.
 L¹. Necesitatea unei astfel de lucrări nu este « teoretică », ci concretă, imediată și urgentă.

L¹. Ideal ar fi s-o scrie un englez.
 L². Nicidecum. S-o scrie un specialist român, mîruitor al unui condei nesofisticat — sub nici un motiv să nu se inspire din limbajul înflorit și vîlăgut din cauza superlativelor pe care îl cultivă în neștiri unei critici și istorici literari atât de îndrăgostiți de sine și de stilul lor încît nu au rivali; un specialist familiarizat cît de cît cu spiritul și stilul celorlalte mai bune istorii ale literaturii engleze sau americane. Traducerea lucrării, bineînțeles, ar putea fi încredințată unui englez ...

L¹. « Ar putea »?
 L². Da — nu e obligatoriu; avem și noi traducători ex-elenți. Rectific: încredințată nu unui englez luată la întâmplare, ci unui englez cult și cunoscîndu-și cum se cuvine diapazonul propriii sale limbi.

A doua întrebare: pentru cine anume să traducem?

L¹. Problema beneficiarului unui text literar tradus a existat de cînd există traduceri, atît că altădată s-a pus implicit. Astfel, din fișele mele bibliografice l-aș putea cita pe John Dryden care, în 1680 (în *Ovid and the Art of Translation*), în afară de traducerea-parafrază și traducerea-imitație, amintea și de traducerea metaforică (literală), în chip vădit destinată filologilor, studenților și elevilor. Astăzi, numeroși lingviști proclamă explicit dezeratul ca traducerea literară să țină cont de categoriile și tipurile de beneficiari cărora le este adresată traducerea. Eugene Nida vorbește, printre altele, despre ecologia, cultura materială și tehnologia, categoriile sociale, tiparele mitice și structurile lingvistice ale acestora din urmă (*Linguistics and Ethnology in Translation Problems*, în « *Word* », 1, 1945), iar Steven Straight îl completează: « Intrucît auditoriul este un factor important în redactarea unei scrieri, și traducătorul trebuie să aibă în vedere pe receptorii traducerii. El dispune de posibilități largi de selecție: copii sau adulți cultivați, cititorii întîmplători sau cărturari, englezi sau americani, credincioși sau atei, provinciali sau cosmopoliti ... » (*Translation: Some Antithetical and Psycholinguistic Factors*, în « *Translation in the Humanities* », State University of New York at Binghamton, 1977). E un punct de vedere interesant ...

L². Din păcate numai în măsura în care adaugă un nou element de confuzie noțiunii de « traducere », și așa destul de schilodită de teoreticieni (dintre care unul nu am tradus un rînd în viața lor), de mulți traducători nevrednici și de fel de fel de nechemăși.

L¹. Recunoaște, totuși, că este important să distingem între cititorul britanic, pentru care traducerea trebuie să fie redactată în limba engleză britanică, și cel american, care ar prefera s-o citească în varianta americană a limbii engleze.

L². Nu e un aspect esențial; mai important este consecvența opțiunii traducerii — de pildă, să nu șovăie în ortografiere, să nu scrie *cînd colour*, *cînd color*. Oricum, diferențierea amîntită e cu totul altceva decît recomandarea implicită ca traducătorul să denatureze textul original în funcție de vîrstă sau cultura sau religia cititorilor săi prezumiți. Eroarea e cumplită în sine (pentru că elimină atributul fundamental al traducerii, respectiv fidelitatea — demnă! — față de text), dar e cumplită și prin afiliera la un mod de gîndire contemporan, acela care cultivă ambiguitatea și încurajează deruta. Să mai stîrui pușin. Pentru cine a scris, de-o vorbă, Shakespeare *Visul unei nopți de vară*?

L¹. Cum pentru cine? Pentru englezi; și, cum s-a constatat ulterior, pentru toată lumea, urbi et orbi.

L². Dar Charles și Mary Lamb pentru cine au scris *Povestiri după Shakespeare*, inclusiv povestirea *Visul unei nopți de vară*?

L¹. Pentru copii și tineret. Au parafrazat textul shakespearean ca să-l facă mai accesibil.

L². L-au parafrazat. Și cum traducerea este întodeauna o parafrazare, vom spune că frații Lamb au tradus din Shakespeare?

L¹. Evident că nu; au adaptat. Pe de o parte, traducerea presupune transferul dintr-o limbă într-o altă limbă; pe de altă, ea este o parafrazare de un gen aparte, o parafrazare cît mai apropiată de textul sursă, inclusiv la nivelul frazei, ca sens, dnotății, accentuare, modalitate, coerență și stil.

L². Multumesc că ai citat un practicîm (*Îndrumar pentru traducătorii din limba engleză în limba română*, București, 1975) și că, în linile foarte mari, cerute de decența unei convorbiri scurte, ai amîntit zona în care traducătorul este obligat să opereze și, astfel, ai răspuns și la întrebarea cum trebuie să traducem. Orice traducere este parafrază, dar nu orice parafrază este traducere. Un pas mai departe.

O versiune franceză a *Povestirilor* poate fi socotită traducere a respectivelor piese de Shakespeare?

L¹. Iartă-mă, întrebarea e ridicolă.

L². În schimb nu e ridicolă ideea că un text scris pentru "marele public" poate fi tradus pentru copii sau tineret! Sau că, spre folosul cititorului și spectatorului contemporan, poate și trebuie să fie "modernizat"! Că traduceriile românești din Shakespeare, *Opere complete*, EPLU, trebuie să fie mai "dramatice", mai "scenice" și că, prin urmare oamenii "de teatru", regizori, actori, sufler etc. sînt chemați să colaboreze pe *picior de egalitate* cu Shakespeare (ceea ce traducătorul conștient și sfelnic nu-și va îngădui niciodată)!

L³. Unele versiuni astfel dramatizate s-au bucurat și se bucură de succes.

L⁴. Sînt adaptări — nu traduceri. Uneori, variațiuni pe o temă shakespeariană.

L⁵. Succesul la public e un factor deloc neglijabil.

L⁶. Succesul cui? Al lui Shakespeare? Nu. Al colaboratorilor săi; ba chiar și succesul publicului la public. Ți se pare straniu ce spun? Adă-și aminte cum, acum vreo zece ani, am fost la fel de surprinși amindoi când, asistînd la o reprezentație a piesei *Trailor și Cresida* la Aldwych Theatre, actorii de la Royal Shakespeare Company, mai mult dezbrăcați decît îmbrăcați, mai mult anormali decît normali ca sex, roșind textul într-o variantă infierată de Hamlet (sfaturile date actorilor) au cules aplauze furtivoase din partea numeroșilor hippy aflători în sală. Am nerezit astfel drumul spre "concepția" unor "traducători" care se vor "moderni" cu orice preț, să zicem MacGregor Hastie, tălmăcitor al lui Eminescu. Știu că ai făcut un punctaj al "concepției".

L⁷. Pentru a avea sorți de izbîndă la publicul cititor, traducătorul de poezie din zilele noastre va renunța la rimele din original...

L⁸. Nu e treabă ușoară să găsești rime corespunzătoare.

L⁹. ... la ritm...

L¹⁰. O, păstrarea întocmai a ritmului!

L¹¹. ... la frazele lungi...

L¹². ... care, la poezii cu adevărat mari, îndeplinesc funcții precise.

L¹³. ... la locurile comune, la vocabularul prea simplu...

L¹⁴. Simplitatea, alături de adevăr și claritate, este o pasăre rară prin care adesea îl identificăm pe maestrul.

L¹⁵. ... și așa mai departe. Cititorii de astăzi sînt nervoși, grăbiți, antitraditionaliști, hiperintellectualizați, detestă artificialitatea și convenționalul, respectiv rima...

L¹⁶. Atunci de ce nu-l "refacem" noi pe Eminescu sau Argezi, englezii pe Byron sau Yeats?

L¹⁷. ... ritmul, această insuportabilă repetiție într-o epocă aritmică...

L¹⁸. Să am iertare — în muzica ușoară modernă (atît de primitivă!) repetiția e cultivată obsesiv, chiar atunci cînd nu depășește linia de toleranță a decibelilor.

L¹⁹. ... versul lung și prea corect sintactic...

L²⁰. Așa e — se preferă (bineînțele, nu întodeauna!) versul scurt, incorect sintactic și ictic, poezia care nu este altceva decît proză nearticulată dispusă vertical. Dacă un poem, asemenea oricărei proze ce nu are nici în clin nici în mîinecă cu literatură, este și neinteligibil iar autorul — parafrazez întruiva de Marcel Breșlașu —

Merge într-atîta cu restrînsul

Că se restrînge pînă la dînsul,

cu atîta mai bine — bucuria neînțeleșilor, nevropărilor, farseurilor și snobilor!

Rolul exact al traducătorului-traducător în contextul de mai sus reiese, cred și din definiția cu caracter de sinteză pe care am dat-o cîndva traducătorului-traducere:

"redarea în limba-țintă cu cea mai mare fidelitate posibilă, a conținutului de idei, a structurii logice și a modalității originalului în așa fel încît transpunerea să albe asupra receptorului efectul pe care îl are originalul și, prin corectitudinea și adevăratea limbii-țintă, să nu semene a traducere".

L¹. "Traducerea trebuie să-l impresioneze pe cititor întocmai ca originalul", spunea Matthew Arnold (*On Translating Homer*, 1861) sau "să acționeze (*wirken*) ca originalul", potrivit lui Fritz Güttingen (*Zielsprache*, Zürich, 1963, p. 66)

L². E un punct de vedere favorabil al multor traducători practicieni. Să acționeze *asupra cititorului* — reții? — Întocmai ca originalul, *asupra căruia cititorul nu poate acționa*. În scurt, traducătorul să respecte textul și nimic altceva; nu are trebuință de alți stăpîni.

L³. Docere.

L⁴. De ce nu? E o sarcină nobilă.

L⁵. M-ai luat în serios... Cum poate "instrui" traducătorul?

L⁶. Subtil. E un cititor mai bun decît cititorul de rînd, de dragul căruia *interpretează* textele. E și un critic mai bun decît mulți speculativi, pentru că, luptînd brășu cu vocabularul și gramatica originalului, descoperă adevăratele, demonstrabile virtuți și vicii ale acestuia (dacă autorul e în viață și nu e fire dușmănoasă îi poate da sfaturi, mai ales de ordin sintactic). Dacă e conștient, da lecții de natură etică, printr-o muncă despre care puțină lume știe că este adesea mai grea decît cea a scriitorului original. În sfîrșit, instruieste — din nou implicit — prin selecția autorilor și lucrărilor pe care ar dori să traducă.

L⁷. Ai răspuns astfel și la întrebarea inițială: ce anume din literatură română urmează să traducem?

L⁸. Nu, n-am răspuns. Selecția s-o facă o comisie de specialiști în istoria literaturii române: oameni competenți, de bun gust, cu un simț critic ascuțit, integri, profund conștienți că multe din operele literaturii noastre nu sînt cu nimic mai prejos de marile valori universale recunoscute. Cînd e gata lista, să vină traducătorii (români, cei mai buni, supravizați ulterior de englezi cu pregătire filologică serioasă, pentru a corecta mai ales erorile și stîngăciile lor în folosirea articolelor, prepozițiilor, topicilor) și să-și exprime preferințele.

Păi, cuvîntul din poveste mult mai este și... am mai ura, am mai ura, / Dar n-*e* c-o m insera.

L⁹. Iată un punct asupra căruia nu pot să nu fiu de acord. Deabia aștept să citesc *The Art of Translation* de T. H. Savory, London, 1957. Cu toată rușinea, n-am izbit încă nici s-o răsfoiesc.

L¹⁰. Să nu exagerăm cu rușinea. Eu mă duc să traduc.

L¹¹. Ce anume?

L¹². Un proverb — pentru dicționar.

L¹³. Care dicționar?

L¹⁴. Iar ai uitat? Dicționarul român-englez, ediția mare. Un alt rău necesar — sper să fie un rău bun. La Doyle's am văzut un dicționar *Swahili-English*, nu însă și unul *Romanian-English*. Nici traducătorii noștri nu dispun încă de *geamănul Dicționarului englez-român*, cel publicat de Academie acum mulți ani...

L¹⁵. În 1974. Și... ziceai de un proverb...

L¹⁶. Da, mă căsăne de mai multă vreme să-l traduc. Lexicografia bilingvă e un aspect al traducerii. Și ce răspunderi presupune!

L¹⁷. Dar... proverbul?

L¹⁸. Parcă n-ai poți că lucrez la litera F. "Fapte, nu vorbe". Greu — dar, un ceas-două, o zi-două și am să-l rezolv.

Un nou Eminescu în engleză

O carte rămasă în actualitate, este, fără îndoială, antologia *Poeziilor lui Eminescu* (după a doua a-l-a Maioreștii) tălmăcită în engleză — o adevărată revelație —, de un tânăr elev bucurestean până nu demult necunoscut, Corneliu M. Popescu, smuls ireparabil dintre noi — cu un an înainte de apariția volumului — la 4 martie 1977. Prodigiu descoperit astfel, postum, între copertile tomului *Mihai Eminescu: Poems* * ține deopotrivă de frăgezimea și candoarea adolescentă a traducătorului (dispărut la vârsta de nici 19 ani) — pe de altă parte, de surprinzătoare maturitate a unei gândiri artistice care se încumeta să-și aleagă drept cimp și instrument de expresie poetică, riguroasă și venerabilă a limbii lui Byron și Shelley. Această triplă întâlnire, dintre curajoasa, ideală dăruire a unui tânăr român, grandioasa edificiu poetic eminescian și mrejele vaste ale limbii engleze, scotea într-adevăr la iveală o singulară înfăptuire, niciieri altundeva prevestită: cucerirea antumelor poetului nostru național, turnate cu un talent uimitor în tiparele unei limbi cu cea mai amplă și dinamică putere de penetrație mondială (după statistici, peste 300 milioane de vorbitori).

De bună seamă, versiunea lui C. M. Popescu nu este prima încercare de a-l oferi pe Eminescu unui public englez, în traducere. Înaintea acestui tânăr (născut la 16 mai 1958), Sylvia Pankhurst, în 1930, publicase la Londra o primă antologie cuprinzând 10 titluri; P. Grimm, în 1938, publicase la Cluj 27 de titluri, iar Dimitrie Cuclin — muzicianul poet — în 1939, la București, 78 de titluri. Mai recent, sub auspiciile UNESCO, Roy McGregor Hastie scotea în Statele Unite o versiune proprie a poemelor lui Eminescu, în timp ce (aproape concomitent cu tipărirea volumului despre care vorbim) — la Editura Minerva, ca o replică la ediția americană, vedea lumina tiparului solida antologie bilingvă a lui Leon Levițchi și Andrei Băntăș, ale cărei merite remarcabile nu intră aici în discuție. Nu ne vom referi, așadar, la aceasta din urmă, apărută, de altfel, după versiunea lui C. M. Popescu, mulțumindu-se să dăm cuvintul unuia dintre co-autorii, lui Andrei Băntăș, care își încheia un comentariu despre C. M. Popescu cu următoarele cuvinte: «dacă în poezie geniile sînt rare (și toți cei care au putut realmente să cunoască poezia lui Eminescu sînt de acord că acesta a fost un geniu), nu știu dacă a existat vreodată un geniu al traducerii înaintea acestui tânăr român».

Prin ce se singularizează traducerea din Eminescu a lui C. M. Popescu? Aș spune, că, în primul rînd, prin prospețimea unghiului de abordare. Cum se știe, orice traducere dînt-un autor mai înainte tălmăcit de alții, se constituie îndeobște, cu sau fără voia noului traducător, într-o citadelă ceva mai greu de asaltat, datorită

tocmai celui imponderabil complex — în largă măsură obiectiv, dar și de natură psihologică — generat îndeobște de pre-existența unor plauzibile modele. Opera oricărui traducător creează, într-adevăr, un cîmp nou de iradiere pentru scriitorul tradus, impune un ton, deschide în acest chip o brazdă, inaugurează, în sfera culturii respective, un anume mod de receptare. Fiind vorba de un poet de talia lui Eminescu, trasarea acestui nou «portret», din fire răbdător urzite și țesute într-un material strălucitor, a dat și dă naștere, inevitabil, unui cadru de referință raportabil, mai devreme sau mai târziu, la contexte culturale mai vaste; în cazul de față, la aria roștrilor poetice engleze și americane). Din liberă inițiativă, versiunea lui C. M. Popescu atacă însă dificila sarcină juvenil și direct, autorul nelăsîndu-se intimidat sau marcat cîmva de tonul tentativelor anterioare, care, după cum se știe, n-au reușit — în cele mai fericite cazuri —, să dea decît aproximări, schițe posibile pentru o voce a lui Eminescu în engleză, în parte doar integrabile unei înțelegeri depline a geniului care s-a rostit înția oară și înconfundabil în română.

În al doilea rînd, și fără îndoială, în legătură cu cele afirmate mai sus, versiunea lui C. M. Popescu se distinge pînă-în remarcabilă și foarte personală consecvență a tonului, efect de ansamblu realizat, mai înainte de orice, printr-o atentă urmărire a detaliilor formale din care apare alcătuit — în română sa natală — giuvauel roștrilor poetice eminesciene. Printr-un efort și o abnegație nedescurajată, tînărul poet a reușit într-adevăr să re-creeze, în engleză, o fizionomie unitară și coerentă tocmai celui aspect al versului lui Eminescu care se lasă poate cel mai greu surprins cu fidelitate într-o tălmăcire: accentul pus de autor la joncțiunea articulațiilor gîndului, cum poate fi numită încheierea rimată a flecării rînd în marea poezie.

De aici, trecînd mai departe, rezultă, credem, și o a treia trăsătură de cea mai mare importanță, care vizează fondul sau esența însăși a mesajului poetic eminescian în traducere. Versiunea *Poeziilor* lui Eminescu semnată de C. M. Popescu se caracterizează, într-adevăr, și printr-o credincioasă restituire a fizionomiei lăuntrice a versului, mai apropiată, credem, de fibra originalului decît toate încercările anterioare, la care ne referem mai sus, ale dezichizatorilor de cărare. De bună seamă, ar fi prezumțios să afirmăm că ne aflăm în fața perfecțiunii. În această privință, am reaminti aici, printr-un fel de metaforă inversare, ceea ce Eminescu însuși scria cu referire la Shakespeare: «Greșind cu tine chiar, iubesc gresala; / S-aduc cu tine mie-toe toată fala». Frăgezimea vîrstei, lipsa experienței poetice de profunzime, justifică fără îndoială unele momente perfectibile ale versiunii C. M. Popescu. Geniul precoce al traducătorului se manifestă însă din plin pe ansamblu temerare ale să înțeleagă; înfăptuirea — deși pe alocuri, cum spunea, inegală —, uimește pe drept cuvînt în piese de rezistență, cum ar fi *Glossa ori Luceafărul*, *Floare albăstră sau Melancolie*, printr-o fenomenală capacitate de surprindere și rețopire, în acul traducerii, a miezului și fiorului însuși din care se constituie caracterul înconfundabil al vocii lui Eminescu: versul răsănit, în engleză, cu vigoarea și tăria adevărului, vehiculînd întreaga claritate a gîndirii, de pildă în *Glossa*: «Days go past and days come still / All is old and all is new. / What is well and what is ill, / You imagine and construe: / Do not hope and not fear, / Waves that leap like waves must fall; / Should they praise or should they jeer, / Look but coldly on it all».

Nu ar avea sens, în cadrul acestor rînduri, să intrăm în detalii aride privind calitatea tehnică și rafinamentul cizlării acestor versuri cu valoare de exemplu. Pildele, desigur s-ar putea multiplica. C. M. Popescu care, fără îndoială, a avut în suflet vocația unui autentic artist al cuvîntului, dă, aproape pretutindeni de-a lungul tălmăcirii, dovada unei siguranțe întru totul remarcabilă a meșteșugului și strălucînd poezice. Căci, contrar unor păreri regretabile (cu relativă trecere la publicul arg), se cuvine aici subliniat că acul traducerii, mai cu seamă al traduceri de poezie,

* București, 1978 (Ed. Eminescu)

și — înșutit poate — actul și arta traducerii ei într-o limbă străină, presupun o muncă severă, un travaliu îngrat, citeodată fără de sfârșit, în urmărirea, până la acea perfecțiune niciodată atinsă, a ultimului amănunt revelator: obiectul final, poemul, învestimint în noua sa haină lingvistică, fiind întotdeauna departe de a trăda uriașul efort creator, investiția generoasă de inteligență și intuiție artistică, grijuile ascunse îndărătul fiecărei silabe a tălmăcirii. Acesta este și cazul versiunii engleze a *Poeziilor* lui Eminescu, realizată cu o aplicație, o discreție și o dăruire admirabilă de tânărul C. M. Popescu.

Ar mai fi de adăugat, desigur, câteva cuvinte despre valoarea simptomatice și sensul adînc, mai larg totodată, al acestei grăitoare revelații din nefericite postume. Raportată la peisajul artei și literaturii române de astăzi, ivirea spontană, în mijlocul nostru a acestui băiat fără orgolii, crescut cu modestie într-o familie bucureșteană, sacrificîndu-și aici, neștiut, cu tinerească, generoasă dezinvoltură, orele, seriile, jocurile, spre a încerca să îl re-dea pe Eminescu lumii, muncind nu fără geniu, asupra foilor sale albe de hîrtie, șlefuid rime, frînturi de cuvînt și gîndire românească în materia refractară a unei limbi străine, și izbutind, în final, să facă această orgă a poeziei să cînte, să răsune fidel, firesc aproape, în acordurile limbajului în care au scris mari romantici europeni, ca Tennyson sau Coleridge —, ține, fără îndoială, de prodigiu, dar și de ordinea lucrurilor venind să dovedească, printr-un mecanism de fină selecție, maturitatea unei culturi, astăzi în plină mișcare, așezată tot mai întemeiat, sincron, în conul mare de lumină al universalității, prin ceea ce are mai bun și substanțial de oferit și de comunicat lumii largi. Nu întîmplător, la al VI-lea Congres Mondial al Poezilor, ținut de curînd la Madrid, tălmăcirea de care ne ocupăm a fost, în unanimitate, elogiată ca un eveniment al poeziei.

Comentînd condițiile pătrunderii noastre în circuitul universal al valorilor spiritului, Eminescu însuși afirma, acum un secol: « Goethe zicea că partea cea mai bună a unei literaturi e cea intraductibilă — și avea cuvînt ». Dar nu despre intraductibilitate în sens strict era vorba; pledoaria de atunci a poetului avea în vedere — ca pe o premisă indispensabilă — necesitatea substanței naționale: « o adevărată literatură trăinică care să ne placă nouă și să fie originală pentru alții, nu se poate întemeia decît pe grăul viu al poporului nostru propriu — spunea el — pe genul lui. Tot ce și produce în afara de genul întru-adevăr național /.../ nu va avea valoare și trăinicie nici pentru noi, nici pentru străinătate » (în *Timbul*, 6 și 7 mai 1880).

Trecînd printr-un aparent paradox dincolo de această premisă — atît de strălucit ilustrată de trăinicia și genul operei aceluia care scria aceste rînduri — vom spune, în încheiere, că Eminescu — el, « partea cea mai bună » a literaturii noastre — desigur, nu întîmplător, s-a dovedit, în cazul de față, traductibil ! Admirabila tălmăcire engleză a *Poeziilor* lui Eminescu semnată de C. M. Popescu vine întru-adevăr să confirme pilduitor, prin virtuțile de eternă tinerețe a spiritului pe care, în multiple sensuri, le întruchiează, puțința și necesitatea dialogului între vocile marii poezii — între literatura noastră și literaturile lumii —, prin arta și meșteșugul profund al unor traduceri de reală substanță.

HORIA BERNEA

Ciclul de picturi

HRANA

THEODOR ENESCU

Transparența supremă a operei

De-a lungul anilor 1969—1971 Horia Bernea, fără a părăsi total motivele din natură, se îndreptă spre o pictură de un stil abstract-expresionist și cultiva cu tot mai multă asiduitate desenul de tip conceptual. În același timp, în sensul acestui curent ce acordă preeminență discursului reflexiv, cu curs meditațiilor asupra direcției pe care înțelegea s-o imprime investigațiilor sale picturale, formulîndu-și în câteva texte concluziile asupra conținutului spiritual al acestora și asupra esenței aceluia artistic. Aceste meditații depășeau hotarele estetice, implicînd o concepție despre lume și despre imperativele interioare ale spiritului creator. Ele erau nutrite de o solidă cultură teoretică în domeniul fizicii moderne, care fusese una din vocațiile majore ale tinereții lui Bernea, și pe care o considera — pe drept cuvînt desigur — fundamentală în constituirea unei concepții despre lume a vremii noastre. În 1971, după aproximativ doi ani de practicare a modalităților conceptualiste, a cărei tensiune interioară îl îndemna citeodată să-i dea numele de « expresionism conceptual », formula un prim manifest teoretic al intențiilor sale artistice, sub titlul « o iconografie a post-cunoașterii », text pe care-l publica în engleză cu prilele celei de a doua expoziții pe care o deschidea la Edinburgh, la Galeria Richard Demarco. Cîteva fragmente din acest crez artistic apar edificatoare pentru întreg sensul viitor al operei sale, mai ales ne pot face să înțelegem că nucleul dezvoltării picturii lui de mai tîrziu este de esență conceptuală, nutrit de rezultatele teoretice ale unei adeziuni convinsă la definiția conceptualistă a artei, în care accentul fundamental cade pe semnificație, nu pe aspectul formal și subiectiv. Prin aceasta pictorul nostru asigură unitatea de viziune, de concepție (necesarul *state of mind*) a demersurilor sale picturale, fundamentul unei viziuni totale. « Activitatea artistică — afirma Bernea — are un caracter profund spiritual, este o problemă de conștiință, exprimarea unor aspirații, o soluție interioară. Doresc să exprim conștiința exis-

tenței domeniilor ce ne sînt « interzise » prin definiție, conștiința existenței unei lumi definitiv incomprehensibile (oricărui experiențe din ordinea fizică). Va exista întotdeauna un domeniu « paradoxal » unde fenomenele se întrepătrund, legile au o valabilitate limitată, sistemele de referință devin inoperante. În această « zonă de contact » trebuie să-mi situez încercările, acestei zone trebuie să-i stabilesc « constantele » și să subliniez importanța acceptării existenței sale ».

Pictorul explica apoi necesitatea imaginării unor « entități » ca pure « urme », vorbea despre crearea unor « simboluri emoțiv-transcendente ». Socotea necesar ca acestea să fie marcate de « nivelul 3 » de abstractizare — de exprimarea tensiunii intelect-afect ce se naște în relație cu zonele de contact « paradoxale ». Numea complexul acestor entități o « iconografie de după cunoaștere »; « iconografie în afara înțelegerii discursive, create de zona profundă a conștiinței totale ». În sutele sale de desene conceptualiste, imagina evoluția spontană a unor forme autarhice de el concepute, caracterizate prin cîteva coordonate și botezate cu nume ce căutau să sugereze onomatopoeic, printr-o solicitare a unui fond psihic imaginativ, o structură morfologică dinamică. Erau forme-entități, pe care le numea: mucarla, halteră pentru umăr, verg, stroauege, brarb. Ele revin, cu o continuă variație proteică, dictată însă de legi inerente fiecărei structuri imaginate, în toate desenele sale conceptualiste din acei ani; desene mereu presărate de însemnări manuscrise ce apar ca niște precipitate ale gândurilor generate de activitatea liberă, spontan formativă a minții: pagina întreagă e de fapt o scriitură uniformă, un flux grafic



Diapozitive: OCTAVIAN STĂCESCU

al unei activități mentale concentrate, spiritual direcționare. (Unele din aceste forme-entități căpătau și existență obiectuală, pictorul turnându-le în rășini plastice.) O altă formă mai epurată, îl obseda atunci, și o realiza prin înțrucișarea a două vergi de metal. Erzu axele cruciforme, obsesia centrării prin înțrucișare, și totodată simbolul admonitor al răscruții, al bifurcației contrariilor, impunînd continuu decizia în opțiunea fundamentală dintre bine și rău (anticul și medievalul motiv moral « Hercule la răscruțe »). Această amprentă simbolică a perfecțiunii, conectată, prin schema clepsidrei, și cu spirala neconținutei resurecții, a reînnoirii timpului, va rămîne, ca un caracter indelebil (în chiar sensul original grece al cuvîntului



character: efigie frapată odată pentru totdeauna), al tuturor lucrărilor lui Bernea, un fel de tipar interior transcendent, concentrînd esența umanității întregii sale opere de pictor. Aceste axe înțrucișate formau de fapt scheletul susținător al unei forme constante de expresie, pe care artistul o statonicea de atunci, realizînd-o și ca obiect, și anume *proporul*: acel steag de confrerie religioasă, folosit în procesiuni, la diverse sărbători bisericești, și în același timp, nume al vîlului ce îmbracă zona viscerală a corpului avîndu-și centrul în plexul solar, punct al corespondențelor cosmice virtuale. (Zonă pe care o putem recunoaște, schematizată cu certă substructură simbolică, în trupurile multor *Crucificări* bizantine sau primitive.)



Perioada în care pictorul s-a dedicat, cu o ineputabilă putere de investigație a minții modalităților conceptualiste de expresie, nu a urmărit deci atât să exploreze virtualitățile acestora, cât să exercite și să verifice, cu necesara conștiință a maturării, capacitatea imaginației formale, în căutarea unei unice, totalizatoare energii a facultăților spirituale. Această perioadă a fost totodată dominată de o intensă reflecție asupra actului artistic, și necesitatea de justificare teoretică va însoți, cu o sporită concentrare și limpezire a formulării, conștiința lucrătoare a întregii activități de pictor căreia după 1971 i se va consacra Horia Bernea, cu un program explicit, coerent alcătuit din îndelungi etape dedicate unor serii de subiecte. Deci



nu vom uita în abordarea operei de pictor a lui Bernea că la baza tuturor demersurilor sale picturale de după 1971, trebuie să recunoaștem, ca pe o energie de abstracție și concentrare simbolică, experiența conceptualistă, o experiență însă în chip fericit neacceptată în abolirea actului vital de a face, de a da formă: abstracția e înțeleasă numai referențial, dar realizarea nu este reprezentare particulară, obiectuală, situată în zona sensibilului, a percepției imediate, ci în cea totală, generală, a Realității revelate — în acest sens, întreaga operă înscriindu-se în năzuința, de esență analogică, a materializării simbolice: demers în care, pe bună dreptate, Paul Neagu, într-un excelent eseu consacrat lui Horia Bernea, descoperea o afinitate



cu miezul concepției bizantine despre artă¹. Vom ține deci seama că toate imaginile sale realiste, de tip oarecum tradițional, sînt proiectate, concepute, ca pure « simboluri emotiv-transcendente ». Spre a le înțelege virtutea particulară, trebuie să le considerăm ca atari entități imagistice și formale, în afara oricăror contingente cu acea tendință din ultimii ani ce a putut fi numită în critica germană « Anatomie der Wirklichkeit ». În aceste opere « figurative » ale lui Bernea, nimic din recențele « întoarceri la obiect » prezente în unele direcții artistice ale ultimelor decenii,

¹ Paul Naege, *Horia Bernea's Case in Aspect*, Newcastle, nr. 14, Spring 1981.



în care, peste tot, ceea ce se impune este o subliniere (fie distantă, fie sarcastică) a purei, asepticiei obiectivității a obiectului însuși, ireducibilitatea acestuia la o simplă stare a conștiinței. Demersul lui Bernea este contrar acestei atitudini, avînd mai curînd contingență cu cel clasic, al unui Chardin, Rembrandt sau Vermeer, cu al spaniolilor, sau al « primitivilor ». O participare a umanității profunde a sinelui la conținutul spiritual al lumii create, o asumare a realului ca stare revelată a conștiinței, înțelîm în această pictură. Nu deci o « Anatomie der Wirklichkeit », ci mai curînd, dacă ar fi să-i găsim o formulă, am numi-o, cu precauție aproximativă desigur, « eine tranzendent Physiologie der Wirklichkeit ».



După 1971 deci, dincolo de originala sa experiență conceptualistă, Bernea se va dedica unei picturi de pură, primitivă chiar, tradiție figurativă. Din 1972 până în 1978 va realiza cu un program coerent urmărit cele cinci cicluri *Deal*, iar după 1978 va instaura un nou ciclu *Hrana*, și va relua mai vechea serie a *Autoportretelor*. În același timp, paralel cu aceste cicluri, va picta neconținut, de-a lungul a repetate lungi campanii de lucru, numeroase «studii», în marea lor majoritate de aceeași dimensiune — un pătrat de 35/35 cm — peisaje, curți și case de țară, biserici de țară, flori, dar și din cînd în cînd, chipul uman și nudul, dar mai ales, constant, acel motiv, despre care vorbeam mai sus, al *Praporelui*.



Numind «studii» aceste lucrări, Bernea înțelege termenul nu în sensul ce i se dă, în artele plastice, de încercare sau exercițiu, sau de compoziție menită să exerseze abilitatea executantului — ci în cel pe care-l are în literă, de lucrare ce studiază un subiect. Aceste picturi deci nu sînt schițe de studiu, ci, realizate pe deplin, constituie studii aplicate unui subiect în care pictorul a intuit o rațiune susceptibilă de o rezonanță dincolo de pictural. «Echivocul» prezent de obicei în receptarea acestor lucrări de tip «realist tradițional» — se datorește spiritelor neprevenite, ochiului material aservit de obicei, care însă, dacă ar privi «dinlăuntru», cu acea inocență originală de «luminător» al sufletului, ar vedea dincolo

de structura materială a acestor lucrări, cu eventuala ei reverberație hedonistă, nimbul unei semnificații ideale, al unui sens mai înalt. De fapt însă, «frumusețea» sensibil receptată imediat la contactul vizual cu operele lui Bernea, angajează probabil o tresărire confuză a straturilor profunde ale conștiinței, ce înregistrează undă unui «mister», cu o vagă sesizare că e vorba și de «altceva».

De-a lungul celor cinci cicluri ale *Dealului*, și mai ales din 1975 — când se poate constata o maturare fermă a convingerilor teoretice — «studiile» de mici dimensiuni au început să se înmulțească în atelierul lui Bernea și în cursul regulatelor sale campanii de lucru în natură. Peisajul este nelipsit, și motivele sale, fie apropiate, colțuri ale naturii, familiare sau sălbătice, fie îndepărtate, perspectiva întinse, de văi și dealuri citeodată cu solitare construcții rustice, sau cu solitari arbori, adevărate prezențe numinoase, sint pictate fără un anume program formal, pânzilor supunându-și toate resursele stării sufletești generate de fiecare viziune, și-n același timp concreteții luminoase a acesteia — printr-o contopire spontană, ce garantează însuși actul poetic, a conținutului «material» («Inhalt») cu cel spiritual («Gehalt»). Nimic din aceste peisaje nu intenționează a comunica o stare psihică, trezind prin contagiune în noi echivalența ei. Ci prin fiecare, propria noastră virtuală putere «poetică» realizează un contact cu puterea poetică a pictorului, spre a participa la o entitate de frumusețe situată deasupra amănândură. Nu e o contemplație sublimată dintr-o viziune senzuală a naturii, dintr-o fermecare hedonistă a ochiului (ca în bună parte a peisajelor impresioniste, bunăoară) — ci lumea creată e contemplată aici cu cea mai clară privire posibilă, numai pentru că lumina văzului interior, ce face claritatea acestei priviri asupra lumii, comunică, printr-o miraculoasă abilitate a oricărei soluții de continuitate, cu lumina Realității de dincolo (sau de acolo, cu propria expresie, cum vom vedea, a pictorului nostru).

Mai ales în 1979—1981 pictorul s-a dedicat viziunii statonice a unui nou subiect, *Hrana*, însă începând și seria *Autoportretelor*, care nu este desigur lipsită de contingentă cu explorarea spirituală pe care o urmărea în noul ciclu: obsedanta scrutare introspectivă constituie un fel de fundament, de *cantus firmus*, al neconștientului sondării a capacității de exaltare (în sensul original al etimonului latin medieval) a sufletului; nu «stări sufletești» înțeleg în aceste autoportrete, ci mai de grabă, salturi sufletești, de o supremă tensiune, în *climax* sau în *okmé*. Desigur *Autoportretele* nu pot fi considerate un ciclu integral cum se poate spune că, asemenea *Dealului*, a devenit în acești ani, și prin varietatea seriilor parcurse, *Hrana*. Din 1981, o vreme paralel cu *Hrana*, un nou ciclu se constituia coerenț, cu un program ce se revela din ce în ce mai explicit — cel al *Praporilor*, vechi subiect, neconștient reluat, cum constatăm, și care în prezent, în atelierul pictorului, își desăvârșește mesajul. Motivul compositional arhetipal, de sorginte personală, cum am văzut, un fel de astrală, zodiacală engramă, *Praporii* constituie o prezență conceptuală permanentă în opera lui Bernea. Mesajul spiritual este aici mai direct înscris, cu o largă gamă a tonalităților expresive, adesea, cu osebire în ultima vreme, asumind, distilată până la esența purului vibrații luminoase, noua experiență a peisajelor sau a micilor naturi moarte. *Praporii* sînt astfel centru al experiențelor picturale ale lui Bernea, nu însă centru de concentrare al ipostazelor sale de pictor, ci de iradiere, focar al acestora, în esența lor de «exerciții spirituale» (într-un sens nu prea îndepărtat de cel al lui Ignacio de Loyola). Ei sînt simbolul figurativ al atitudinii spirituale fundamentale pe care pictorul o căuta și o statonice ca necesară în timpul experienței sale conceptualiste. Între aceasta și noua sa perioadă dedicată unei picturi, să-i spunem, printr-un echivoc provizoriu, «de tip tradițional», nu există de fapt nici o soluție de continuitate: peremptoriu demonstrează aceasta, o filă a caietelor din timpul lucrului recent la Londra, în care Bernea își nota «descoperirea» că



subiectele sale din prezent au toate afinități structurale cu vechile forme autonome conceptuale imaginate de el în 1970 și pe care le botezase după cum am văzut, cu stranii, dar obligate combinații de sonori: «18.4.1980 (sub a schița unei *Hrane*): Descoperire !? : h.p.u.—deal; brab—autoportret; mucarfa—hrana; verg—prapor; stroaue—nud, portret !? » Și, revenind, pe o filă din 9 august 1980: «Restudierea unor corespondențe în timp de la iconografia postcunoșterii» la «subiectele tradiționale» (urmează aceeași schemă, cu multiplicată interrelații). Vedem din această însemnare cum caracterele de autonomă evoluție a formelor de atunci el le descoperă corespunzătoare cu cele ale subiectelor de acum, dintre

care unul, încărcat în aceeași măsură de conținut abstract, și de sugestii concrete, palpabile, praporn, își poate afla corespondența cu toate celelalte, constituind un loc predilect de întâlnire, de convergență, dar și de izlindere a tuturor demersurilor spirituale.

Un mai vechi gând nutrit de Horia Bernea și desvăluit de studiile ce s-au înmulțit în ultimii ani în atelierul său, pare a fi fost și acela de a reparcurge, cu oarecare metodă chiar, vechile, tradiționalele «genuri» ale picturii, discreditate după ce arta modernă a năruit prejudecățile formale ale picturii academice. În acele «genuri» legitimitate fiecare de o particulară maturitate istorică, de o devenire fenomenală a spiritului creator, trebuie să se fi observat un nou adevăr al cunoașterii de sine a acestuia, al aventurii sale în lume. E posibil ca Bernea, hotărându-se să cultive metodic «genurile» tradiționale să fi înțeles și el a nume legitimitate spirituală a lor. În orice caz, însă, trebuie să le fi considerat ca un pas spre asumarea liber acceptată, necesară, a restricțiilor, a canoanelor, salutară, în concepția sa, pentru năzuirea resurrecției a condiției spirituale cu adevărat propice energiei făuritoare a artistului. El a înțeles vanitatea, zădărniciia libertății anarhice cucerite de artă modernă. În acest sens, formula în 1976 o mai demult consolidată convingere: «Ideea de libertate în artă a apărut atunci când «canoanele și dogmele» au fost vidate de toată semnificația lor spirituală». O anumită libertate «formală» a fost obținută pentru cei, puțin numeroși, ce doresc să reducă în scenă «misterul» și nu pentru a materializa micimea și slăbiciunea ce ne caracterizează ca oameni «complet liberi» (fără puncte de referință) în fața lumii și a universului. În această abordare a categoriilor de subiecte, putem recunoaște deci un program de rigoare spirituală. De altfel nevoia de restringere, de restricție, fusese resimțită ca o necesitate și pe parcursul celor cinci cicluri ale *Dealului*. Unicității temei — explorate de-a lungul a două decenii («Un copac să ai — spusese odată Luchian — și poți să-l faci toată viața!») — i s-au adăugat, cu fiecare nou ansamblu, cite un nou program restrictiv, în chiar timpul lucrului, pictorul simțind o necesitate imperioasă de «restringere a dezvoltărilor posibile» (În programul său general de disciplină artistică figura deasfale comandamentului «cursării multitudinilor de dezvoltări posibile»). Acest proces de concentrare culmina, cum ne aducem aminte, în *Deal II*, al cărui demers apărea guvernat riguros, cu strictețe geometrică aproape, de simbolul totalizator al tetraedrii și de imobilizata unghiului de vizuină: ceea ce acordă virtuții simbolizatoare o mai directă, mai firescă organizare în realizarea picturii.

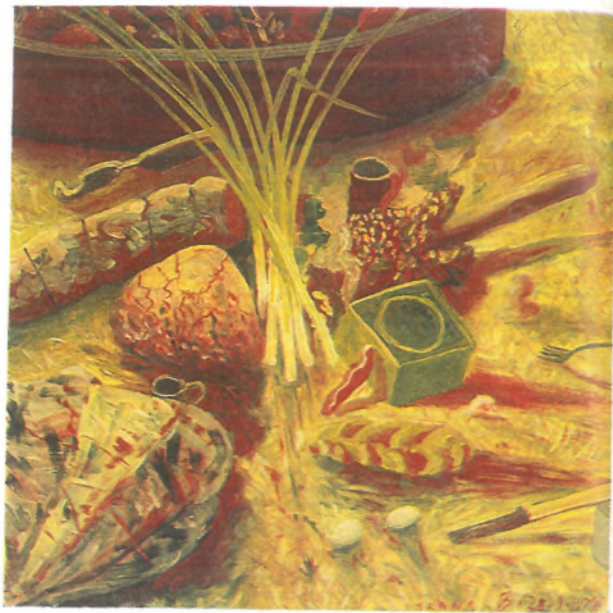
Acceptând, cu o dorință de umilitate și rigoare, «genurile» lui Horia Bernea mergea însă și în sensul atitudinii sale funciare în privința subiectului în pictură. El acordă acestuia o pondere indiscutabilă vorbind deseori răspicat despre «subiectele mele». Obiectele ce solicită meditația sa vizuală devin subiecte, în chiar sensul logic al termenului: punct de plecare necesar al unei enunțării. În primele sale picturi este evidentă concentrarea asupra unui subiect — să ne amintim, de pildă înainte de *Deal*: curtea, fereastră, repetate, statornice prezențe ce denuntă vocația realizării unei familiarități în spirit cu concretă existență a lumii cotidiane și domestice. Bernea ne-a evocat odată fascinația pe care a exercitat-o asupra lui, la începutul auto-educației sale de pictor, simpla, modesta reproducere a unui tablou de Andreescu, *Cumpăna satului*. Recunoaștea că putea fi la mijloc și «proiectarea unor elanuri personale», dar mărturisea a fi simțit în lucrare «ceva grav, firesc și de dincolo de forme»; ceea ce îl impresiona în ea era o manifestare a unei atitudini de om: «Era ceva mai mult din ordinea morală, decât din cea estetică».

În legătură cu această experiență revelatoare ce i-o pricinise pictura lui Andreescu, avea să formuleze, cu prilejul comemorării acestuia din 1975, un principiu fundamental al lucrului său de pictor, principiu ce confirmă încă odată importanța centrală acordată de el atitudinii față de subiect: «Fiecare obiect sau formă are sens, e plin de răspunsuri greu descifrabile, iar noi facem cel mai bun lucru prerezgându-l prob și umil (în sensul cunoașterii limitelor noastre), noi «sintem obligati» să procedăm așa, dacă putem «vedea», dacă ne este dat să vedem! Nu trebuie să inventăm, să creăm programatic «miracolul», lucrurile simple ce ne înconjoară sînt deplin pătrunse de acesta, cinstita revelare a descoperirii e cel mai fecund lucru.»¹ (Asupra acestei atitudini necesare în actul artistic vom vedea că Bernea va reveni cu insistență în declarațiile sale programatice). Apare evident din toate acestea că pentru Bernea «obiectul» a înțecat de a mai fi indiferent, așa cum devenise în evoluția modernă a artei — pictorul nostru arată limpede a fi înțeles că atenția, cu umilitate, cu probitate, concentrată asupra unui fragment al lumii create, poate declanșa în artist capacitatea de a întrevădea conținutul secret al acestuia, acel conținut secret acționând, încă de la început, cu o misterioasă vocație determinantă a atașamentului și pe care numai opera respectivă a artistului este chemată să-l reveleze. Numai în acest mod aceasta dobândește necesarul caracter de totalitate, poate deveni o adevărată transfigurare a obiectului. «Subiectul» — la care acit de mult ține Bernea — trebuie astfel înțeles și ca punct de plecare și ca țintă — cu o expresie franceză foarte oportună aici, «point de mire», punct de țintire a privirii, a unei priviri ce nu e lipsită de tensiunea umirii («mire» fiind solidară cu etimonul clasic «mirări»).

Decisa atitudine pozitivă față de «subiect» implică la Horia Bernea o distanțare, o separare chiar, de ideea modernă a artistului «creator»: «Trebuie să înțeleg, afirma el în 1974, că eu nu «creez», ci «materializez». Iată o afirmație ce vrea să restituie un nou statut termenului de a crea, uzurpat din sensul său originar de orgoliile artistului modern. Artistul din vechime cu cît era mai creator, cu atît se socotea mai mult un «copist». A vorbi mai curînd de «materializare», decît de «creare», înseamnă a încerca să propui un termen pentru acul artistic similar celui din limbile germană sau engleză, în care «a crea», «schaffen» sau «to shape» a însemnat la început tocmai a da formă sensibilă, a face apărută o entitate preexistentă. Acul de a picta devine, în concepția lui Bernea, o marea reluată încercare de «a palpa necunoscutul și neînțeleșul», el nu trebuie să fie decît «simpla și cinstita, umila revelare a ceea ce se află acolo»: adică a unei ființări atît de bogate și de puternice, a unei atît de intense vibrații vitale încît face superfluu, derizoriu, efortul de a «imagina» sau «inventea». Căci ceea ce dă artistul nu este pe măsura capacității sale, ci dincolo de puterea sa. Ca și Baudelaire, Bernea stie că «en art, la part laissée à la volonté de l'homme est moins grande qu'on ne le croit». Tentația de putere trebuie de aceea abolită, «simpla și cinstita, umila revelare a ceea ce se află acolo» presupune din partea artistului o capacitate dincolo de orice efort, o capacitate negativă, i-am putea spune, de a se lăsa răpit de eternul principiu creator, de a deveni un simplu vehicul propagator al acestuia. În acest spirit și-a formulat Bernea imperativul operațional: «Lumea trebuie să fie pentru mine un lucru minunat, misterios, în afara mijloacelor ordinare de cunoaștere»: singura atitudine fecundă pentru artist, pentru poet, aducînd un ecou din goetheanul «Zum Erstaunen bin ich da!» Pictorul nostru însă nu ignoră dificultatea unei asemenea apropieri de real: el vorbește astfel de necesitatea păstrării riguroase a unui anume «nivel de abstractizare», prin care înțelege de fapt o stare de puri-

¹ Horia Bernea, în loc de prezentare la „Deal IV” în *Secolul 20* nr. 6/76

² «Lui Andreescu — Omagiu pictorial» în *Arta*, decembrie 1975 p. 21.



tate a văzului, necesarul grad de autonomie față de «intermediarii vizuali», de «reflexele de tip asociativ». «Văzutul» devine astfel, în sens etimologic, platonice, echivalent cu «ideea». În această direcție credem că trebuie înțeles sensul recurării «subiectului».

Am socotit oportun pentru o mai pertinentă, mai avizată abordare a noului «subiect» al lui Bernea, *Hrana*, să zăbovim, revenind și insistând, asupra acestor convingeri ale pictorului privitoare la esența actului pictural. Ca și *Dealul* în cuprinsul unei experiențe vaste și profunde a peisajului — prima, fundamentală experiență picturală a lui Bernea, cum a fost de altfel, prin împrejurările istorice, și a clasicilor



noștri pictori moderni — *Hrana* avea să se configureze ca o serie pe parcursul cultivării mai asidue, începând din 1975, a «studiilor», de natură moartă — de «viață tăcută» (cu termenul său originar, mai inspirat: «vie coye»).

O observație liminară impune în legătură cu acest ciclu o constatare deloc lipsită de semnificații. Marea majoritate a naturilor moarte — *Hrana* sau *Merele* — sînt realizate pe o suprafață pătrată, de dimensiunea constantă 35/35 cm (în afară de una sau două pinze cu *Mere*, sau o monumentală *Hrană funerară*). Importanța adopției pătratului, ce părușe a se impune în cuprinsul evoluției operei de pictor a lui Bernea, era sesizată de sagacitatea și profunzimea unui observator ca N. Stein-

hardt — cînd avea să scrie, în 1978, despre expoziția Deal V¹, în care pentru prima dată pictorul prezenta și o suită a «studiorilor»² pe care le realizase începînd din 1975. Funcția restrictivă de cadru, împușă de pătrat, de limită, îngrădire, unitate, semnalață de critic — laolaltă cu întărirea expresiei de nefluctuație, prin constanța dimensiunilor — corespunde în totul traiectoriei interioare a viziunii picturale a lui Bernea. Că aceasta duce la o amplificare a puterii de interiorizare este desăsemeni indiscutabil cum este și faptul că, inevitabil, printr-o inerentă condensare egal, permanent concentrată asupra reprezentării, asupra subiectului, sa impune valoarea immanentă a acestuia. Dintre toate genurile picturii, natura moartă, prin acea aură de tăcere uimită ce-o zămislește în jurul lucrurilor (aură a tăcerii ce face, cum remarcă inspirația poetică a lui Rilke, ca «orice mișcare aici să se îndrepte spre repaos, să devină contur, iar timpii trecuți și cei viitori să se închidă în ceva infinit durabil») — generează ideea de dăinuire, sugerează imuabilitatea eternului — iar pătratul, ce vine să închidă cu mai mare strictețe geometrică, este în măsură a adăuga sugestia — remarcată tot de Steinhardt — a «unui ce autonom și nu cu totul și iremediabil evanescent», ca și tensiunea sublimă a confruntării duratei cu staticul.

O coincidență turburătoare, ce denotă cîc de autentică și de puternică este propensiunea lui Bernea spre tradițiile cele mai adînci, spre origini — o constituie faptul că abordînd natura moartă, el se îndreaptă spre cea mai veche ipostază a apariției acestuia în pictură: reprezentarea «merinelor», a acelor bucate numite «dar de ospitalitate»: *xenion* — menționată de Vitruviu — sau a acelor *opsonia* (alimente, merinde) ce erau zămisite de Pliniu cel Bătrîn ca gen în care pentru prima oară excelsa pictorul Piraikos. În evoluția naturii moarte atracția pentru reprezentarea alimentelor avea să fie statornică, generînd cu vremea tipuri mult cultivate ca, în cultura elenistică, iluzionismul «casei nemăsurate» (*asarotos oikos*), ca «masa servită» sau «bucătăriile», «tarabele» sau «micul dejun» (acestea din urmă abundent ilustrate în pictura flamando-olandeză a secolelor XVI—XVII³). Dealtfel, cea mai intens «spirituală», metafizică ipostază a naturii moarte, cea spaniolă din secolele XVI—XVII (mai ales prin Fray Juan Sanchez Cotán și prin Zurbarán), avea să fie natura moartă de aceeași categorie a merinelor — însăși denumirea spaniolă încoțenită de *bodegón*, derivînd din *bodega* (pivniță, cămară de alimente) Nicidecum prin vreo similitudine formală, ci printr-o origine, printr-o motivație «spirituală» comună, prin intervenția adesea a unui soi de halucinație, pacificată lumină metafizică ni se pare a descoperi ceva esențial afîn între firidele cu astralul fond de noapte solemnă, cu sideral suspendatele legume unanime ale certosinului Fray Sanchez Cotán sau fructele, alinate în solitare nimburi cristaline, ale lui Zurbarán și unele din picturile *Hranei* lui Bernea (Cum sint, de pildă, «studiile» din 1976—78 sau unele *Mere* sau *Hrana funerară*).

Cîteva din numeroasele studii realizate în 1976—78 pot fi considerate ca preliminarii ale *Hranei*, nu prin structura compozițională, ce se va desfășura, cu vremea, în cîteva serii distincte, ci doar prin natura obiectelor reprezentate. Iată, cu ceva andrescian, *Borcanul cu miere* și plăpînde fructe pe o masă în fața unui cub gri ce guvernează, cu fondul său de calm crepuscular, caldele armonii transluide centrate de un profund roșu de gemă; iată surprinzătorul «break-fast-piece» (olandezul ontbijt) pictat în 1978 la Văratec, ce o puritate naivă între corolan și cézannian, dar și cu ceva din teocritiana adorare a detaliului prezintă la primitivii flamanzi: în partea superioară, un fond ds un luminos albastru-alburiu, iar pe suprafața, ce se înalță, a fetei de masă, cu migla ordo-



nată a punctelor ei negre pe galbenul gri — cana de porțelan alb-albăstrui înflorat, de un grașos galb, farfuriile, paharul, mica glastră verzuie cu o delicată floare de cîmp, fragmentele dejunului, și alte detalii ale unei matinale ambiante domestice — totul, de o inocentă simplitate senină, pe care o înțîmîn și în unele mici buchete de fragile flori de cîmp aruncate pe o pînă albastră, tot de atunci, sau, în tot acolo pictate, mici peisaje cu vechi și cuivoase căsuțe monastice. Am izola aceste mici picturi — ca și altele cîteva asemenea — în opera lui Bernea, căci ni se pare a descoperi în ele excepționale luminisuri, neașteptate limpezimi de ochiuri de cer, similare celor din trio-urile de menuet ale lui Mozart: pînă la fragmente de natură moartă

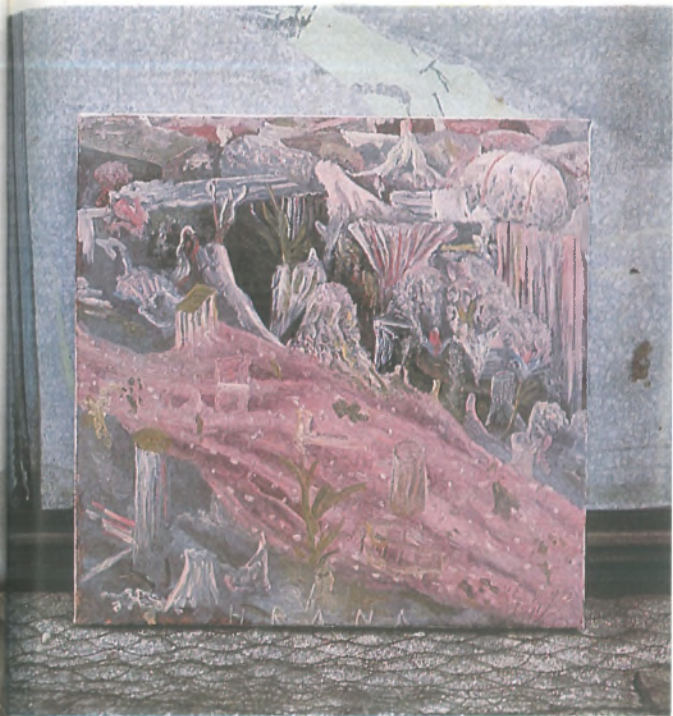
¹ N. Steinhardt: *Iminenta transcendentă în Viată Românească*, mai 1978, p. 82-83.

² Charles Sterling: *La nature morte de l'Anziquité, à nos jours*, Paris, 1959, p. 11—17 și E. H. Gombrich, *Tradition and Expression in Western Still-Life* în *Burlington Magazine* CIII (1961) p. 178.





Diapositive: MIHAI OROVEANU





desprinde ca din vechile *Bune-Vestiri* sau *Naștărituri* ale primitivilor — în care e prezentă, cu necăzută ai bogăție panteistă, substanța omogenă a sentimentului generator al operei întregi. Sînt desigur asemenea opere, de un surprinzător, azi, ethos mozartian, daruri ale unor momente harismatice — ele presupun o stare de umilitate conceptuală atît de difană încît poate realiza „transparența supremă a operei”, făcînd din autor purul priel al unei manifestări — stare spre care însuși pictorul nostru știm că a năzuit, cînd în meditațiile soliloquiilor sale din vara petrecută în 1974 la Crétet, în sudul Franței, mîrturisese explicit a-și fi consolidat concepția asupra rosturilor picturii: « Pentru mine acum, nu poate exista un veritabil act de cunoaștere prin artă decît în măsura aspirației de « a palpa » necunoscutul și neînțeleșul... » S-ar putea spune că omul e liber să imagineze și să invente pe baza celor « palpat ». Dar dacă într-adevăr va ajunge să « trăiască » necunoscutul și neînțeleșul, cele aflate (constatate) vor fi atît de bogate și puternice încît simpla și cinstita lor revelație (redare) devine cel mai important și dificil lucru ». În procesul de realizare al acestei dificile « simple și cinstite redări » a operat desigur și străduința penelului lui Bernea de a regăsi vechile modalități picturale, firească grijă pentru detaliu, pătrunsă însă mereu de uimirea descoperirii. Această vibrație vitală a uimirii o sesiza în tușa și culoarea lui Bernea, ce se aplicau cu atenție detaliilor, un critic englez de acută sensibilitate ca Terence Mulally, deosebind-o de virtuozitatea glacială a realismului minuțios al americanului Andrew Wyeth, celebrat în 1980 printr-o mare expoziție la Royal Academy: « ... Bernea uses brushwork that is alive and a rich orchestration of colour. In his work that sense of wonder which is at once the joy and justification of man is evoked ».

Asemenea străduință de regăsire a modurilor tradiționale de evocare picturală validate de un sentiment de minunare panteistă în perceperea esenței umile și cotidiene a lucrurilor, ni se pare a o descoperi și într-o *Hrană* din aceeași epocă preînmănă a noului ciclu, pictură de o pură, maximă simplitate a compoziției: o pline rotundă pe un ștergar romboidal înscris în fondul pătrat, de un luminos și egal gri, avînd la bază o fișie de brun-negru-roșcat, cu mărune calme lăcăruri siderale. N-am vrea să ne înșelăm, dar modul pictural al acestei plini ni se pare a-l evoca pe cel al detaliilor cu plini de pe imensa masă de albe imaculate a unei picturi al lui Zurbarán « Sf. Ugo în refectoriul certosinilor » din seria picturilor sale pentru Nuestra Señora de las Cuevas din Triana. Avem de-a face aici, de fapt, cu o ofrandă — înscrisă în forma precisă a unui prapor, plină se oferă ca « panis vivus qui de caelo descendit ». Inscrisura subiacentă, pe acea fișie sumbră cu lăcăruri stelare, ar putea fi chiar de Hic est panis de caelo descendens » căci avem în această *Hrană* un semnal pentru lectură simbolică ce trebuie urmărită în avaturile — cît de extraordinare! — ale întregului ciclu. Contemplatorul acestor avataruri (cel drept privitor) nu se va putea opri să nu sesizeze în ele o rezonanță pur spirituală ce transcende materia propriu-zisă, referință reală, de altfel totdeauna dotată cu un anumit grad de ambiguitate, generînd supoziția iluminantă de a avea în față, admonitor, nu un *cibus* qui perit, ci necesarul *cibus* qui permanet. Că o asemenea interpretare se impune, ne arată și cîteva desene și acuarele pentru ciclul *Hrana*, sub care pictorul a scris ca titlu: « Hrana noastră cea spre ființă » (îd este: « panis noster supersubstantialis »). Simbolul aici se realizează în sens ontologic: el este capacitatea inspirată a unui lucru situat pe un plan de existență de a face manifest planul de realitate superior la care participă. Modul de a simboliza al acestor lucrări este de a exprima imanența realului (proprietate ce-o semnalază în studiile lui Bernea, cu subtilă acuitate a intuiției intelectuale, și N. Steinhart în articolul citat din 1978) — de a topi încălcătura simbolică în însăși realitatea concretă, conferind acesteia proprietatea de

a trimite contemplativ la o realitate inaccesibilă înțelegerii discursive. Iar realitatea concretă a acestor lucrări nu constă numai în imagine, în « subiectul » reprezentat, ci în « subiectul » lor total, în valoarea lor ontologică integrală, la care participă toate elementele existenței lor, în care intră, cu aceeași îndreptărire, și întinderea, și structura compoziției, și culoarea, materia, lumina picturală sau tușa. Valoarea tusei, a întregii facturi picturale de fapt, a fost admirabil sesizată la Bernea de ochiul de pictor a lui Paul Neagu: « În Horia Bernea's painting the brush strokes are metaphorical », afirmă el pe bună dreptate — după care, oferă o imagine sensibilă a metamorfozelor acestei facturi, încheind cu sublinierea capacităților ei, de fapt, de a simboliza: « Each small squares of canvas becomes a statement of totality... An abstracting mind finding a place (like a nest) for meditation and reverie in a hard world ». Proprietatea picturii lui Bernea de a declanșa contemplația, meditația, prin însăși percepția totalizatoare ce-o impune lucrarea sa picturală propriu-zisă — nu poate scăpa, cum vedem, unui observator atent. Percepția estetică funcționează ca o condiție liminară: dincolo de acest prag estetic dacă spiritul privitorului n-ar fi condus mai departe, opera ar rămîne în stadiul hedonist al senzației. Însă în acest caz, încălcătura spirituală prezentă în întreaga realizare a operei are puterea de a-l face pe privitor să intre în miezul cu adevărat vital al acesteia, în profunzimile de sus, ce conduc de fapt dincolo de ea, operînd astfel pătrunderea în însăși adîncimile ce unește umanitatea esențială a contemplatorului și a autorului. Cauza determinată a declanșării unei astfel de participări trebuie căutată, din nou, în atitudinea funciară față de pictură a lui Bernea, despre care am vorbit mai sus.

După frazele proelminare din care am semnalat cîteva realizări semnificative — ciclul nou al *Hranei* s-a încheiat statornic în 1979, într-o primă bogată serie, înscrisu-se, ca « tip de natură moartă » în acela ilustrat de pictura olandeză din primele decenii ale secolului XVII și cunoscut sub denumirea specifică de *onbijt* (însemnînd nu numai mic dejun, ci masă ușoară la orice timp al zilei — ceea ce este, observînd materiile reprezentate, în totul potrivit cu cazul nostru ⁵).

Elementele compoziției sînt în această primă serie dispuse într-o tectonică de substructură clasică, se înalță aproape monumentale — cu o anume exuberanță afectivă a formelor, (o apropiere exterioră formală ar evoca cea din 1981, compoziția moarte ale unui Botero); în seria următoare desfășurată mai ales în 1981, compoziția se aglomerează pînă la un sensibil « horror vacui », întinzîndu-se pe pînza întreagă, figurativă pierzîndu-și identitatea, rămînd doar sugestia de fragmente de hrană, iar picturile asumînd în un aspect de cumălări carnale și vegetale — fie mai ales, sesizabil într-o serie subsecventă, de o monochromie dominată de tonuri gri-pămîntii, cu o lumină egală de rozuri-gri stînte și roșuri opace) — un aspect de aglomerat peisaj geologic sau arheologic, de o vastitate infinită, din care pare a se fi luat un fragment ca o mostră a infinitudinei. Această ambiguitate peisagistică e prezentă însă în numeroase din *Hranele* realizate odată cu prima serie începută în 1979 — fragmente de alimente diurne sau vase fiind dispuse într-o perspectivă ce sugerează imediat o stranie, vag contingentă viziune peisagistică (cum de pildă, în cutare *Hrană*, o formă o asociez cu grandioasele pietre funerare din strania lumină a *Cimitirului evreesc* al lui Ruysdael). Prin asemenea echivoc se infuzează temei o semnificație de nutriment universal, *Hrana* își amplifică rezonanța spirituală, putîndu-se vorbi de sinestezia, de coralitatea ei; e ca și cum printr-un proces subconștient, pictorul conferă dimensiune cosmică simbolului. așa cum în *Fêtes de la faim*, Rimbaud

⁵ Paul Neagu, op. cit.

⁶ Cf. Ingvar Bergström, *Dutch Still-life Painting in the Seventeenth Century*, Translated... Londra, 1956, p. 98 — 111 și 303.

dorind să transpună într-un limbaj poetic naiv, copilăresc (« vieillesse poétique ») o retrăire dureroasă a unei experiențe, acordă o perspectivă simbolică grandioasă, magică, halucinației cuvintelor: *Si j'ai du goût, ce n'est guères / Que pour la terre et les pierres / Je déjeune toujours d'air, / De roc, de charbons, de fer... / Mangez les cailloux qu'on brise, / Les vieilles pierres d'églises / Les galets des vieux déluges / Pains semés dans les vallées grises...*¹ „Realul e în primul rând un aliment”, observase odată cu profunzime Bachelard și ambiguitatea însăși a temei și termenului ales de Bernea (și mai evidentă în corresponsendul de origine latină „nutrition”, ce da în engleză „nurture”, însemnând și „educație”) evocă accentul decis pus pe substanțialitate, pe transsubstanțiere și interiorizare (în sensul speculațiilor unui Bachelard sau Durand) — însăși lumina opacizată adoptată în ultimele *Hrane* presupunând intenția de a sublinia caracterul ascuns, tainic, al intimității în care se oficiază alchimia substanțelor, al locului urdă — cu inspiratele vorbe ale poetului —, „Dumnezeu și-a coborât sfintele scule / Pină la tubercul”².

Dar « alchimia » picturii lui Bernea din *Hrana* nu se epuizează cu această serie — să-i spunem monochromă³ — destul de bogată în desfășurarea ei, și care adoptă și o compoziție de zone stratificate umplând întreaga suprafață. O nouă serie se înscrie în ciclu — menținându-se mereu nu dobândita planeitate a compoziției (tendința aceasta spre planeitate e tot mai afirmată în pictura lui Bernea din ultimii ani, impusă poate și de specificul temei *Proporelui*, dar avind, în opinia noastră, și o semnificație mai adâncă, în ordinea evoluției spirituale a gândirii sale picturale) — este vorba de o compoziție cu elemente sugerând hrană, situate sub fondul unor țesături dispuse ca o revărsare punctiformă, țesături care, în tonalitatea lor de prețioase griuri, întrepătrunse de repetată atingere de occuri-roz stînse, aduc un ecou din unele detalii atât de caracteristice unor « primitivi » români. Cu deosebire în ultimele două serii, *Hrana* instaurează, după Deal — un nou tip de structură picturală în opera lui Bernea, pe care el însuși o delușe în « descoperirea » pe care am văzut că o nota, în aprilie și august 1980, pe un caiet de lucru de la Londra: « Hrana » correspunde vechii structuri imaginative « marmara » — căreia pictorul, « obiect deschis (fragment indefinit) »⁴. Acum el explică astfel desfășurarea pe care își dădea seama că a asumat-o noul său subiect: «... hrana conține elemente tip h.p.u. (halteră pentru umăr) și verg, este de asemenea o compoziție de tip « cîmp » sau « joc de cîmp », iese deci din mult doritele premise de unicatate caracteristice celorlalte teme... » Caracterul « informal » pe care l-au dobândit picturile *Hranei* este evident — cum evident este și faptul că ele apar ca fragmente dintr-o întindere ce poate fi considerată indefinită: prin aceasta încă odată, și în alt mod, ele pot genera sugestia simbolică supranaturală pe care o propunem în pragul acestei interpretări. Și nu e în fond *Hrana*, exemplul cel mai realizat de « urmă » — forma reziduală a unei misterioase atingeri simbolice despre care vorbea Bernea?

Impresionanta desvoltare a structurii compoziționale din întreg ciclul e însoțită de o desfășurare nu mai puțin impresionantă, de infinite resurse parcă, a culorii

și materiei cromatice: lumina emană cînd din alburii și tonuri clare, cînd din tonuri pulverulente sau sâfeli, cînd estinsă și tainică, în diafane efuvii, sau pătrunzînd cu ochiuri reci de verde mineral ori de roșu crud sangvinolent, de o vibrație parcă încremenită, prin masa de geologic vâlurite tonuri pămîntii și cenușii-vineții; cînd infuzează în întreaga structură un flux de rozuri-alburii, cu o sugestie de înveliș cutanat uman, adevărată « Fleischfarbe » — ce poate provoca o nouă semnificativă asociație simbolică, iar tușa — cu valoarea ei metaforică — intensifică de fiecare dată această metamorfoză totdeauna surprinzătoare a facturii picturale, tipică pentru Bernea⁵ (Ciclul *Hranei* funare și cel al *Meselor* ar necesita desigur o considerare aparte). Și poate nu e lipsit de semnificație să specificăm că elaborarea acestor picturi este pur mentală, imaginativă — cîteodată ele se bazează pe o primă însemnare în acuarelă a « ideii » — cu alte cuvinte, ele nu sînt realizate după modele reale, contingente, ci după modelele unei viziuni interioare.

Poate mai mult decît în oricare din subiectele sale de pînă acum, în aceste « structuri deschise » de semne elementare, unanime și domestice, pictorul a realizat, cu lămurită intenție, o ascensiune a lumii materiale, concrete (în multiple sensuri, nu numai imagistice) spre lumea supranaturală a spiritualului. Metoda sau picturală pare a ținde să devină o metodă analogică, iar traiectoria energilor sale spirituale o « anabasis », o « treptată » « epektasis », « Aplicăm inconștient ceea ce am asimilat conștient » — explică Matisse, odată, cu percutantă simplitate, metoda de lucru a pictorilor. În spiritul acestei formule, vom menționa ca semnificative pentru direcția hotărâtă ce-a asumat-o itinerariul artistic al lui Bernea, lecturile sale asidue în ultimii ani din literatura patristică orientală. Ținînd partea cea mai înaltă a sufletului mereu orientată spre acea mărturisită statornică strădanie către « o simplă, onestă » revelare a supranaturalului în naturalul cel mai umil — hrana spirituală a ultimelor constante lecturi nu putea să degenereze într-un program intelectual operind din exterior. Ochiul unui spirit astfel hrănit nu-și poate pierde ingenuitatea în perceperea vizibilității, pentru că relația, pe care constant încearcă s-o realizeze cu un conținut esențial, este de fapt o « afinitate vie » (« ein Lebensbezug », spre a folosi, atît de propriu aici, un inspirat concept al lui Rudolf Bultmann) — este răspunsul mereu regenerat la necesara întrebare asupra sensului propriei existențe. « Artă nu poate fi prin ea însăși cunoaștere, decît în măsura în care devine un mijloc și un reflex al unui efort de cunoaștere personală », declarase pictorul nostru în 1974. Definirea lămurită a unei atitudini spirituale a constituit clima vitală a demersurilor de pictor ale lui Bernea. Și dacă pictura lui s-a angajat a deveni o mărturie constantă a ceea ce în om depășește umanul (« moștră a condiției noastre spirituale » — cum o definește odată), dacă năzuia transparență supremă a operei, dincolo de conținuturile umane, tinde a exprima o transcendență inefabilă — aceasta se datorește faptului că acest pictor « savant » (în sensul profund ce se da acestui termen în evul mediu) arată a ști asemenea poetului (și nu altui decît Eliot) că « sfîrșitul este acolo de unde plecăm » (« The end is where we start from »).

¹ În ce privește funcția cușei la Bernea — pe care o întregim că încercînd să contribuie la aște de rar posibilă exprimare simultană unică, a inarticulatei duble simțuri a vieții interioare, se va cuveni a insistă odată asupra ei, mai ales în cadrul seriei *Proporelui*.

² Am ales, ca mai surprinzător sugestiv pentru seria *Hranei* de care vorbim, versiunea din *Une Saison en enfer* — *Odelus II* — *Alchimie* du verbe.

³ Cu deosebirea că e păstrat caracterul materiilor reprezentate, este curioasă coincidența cu monochromia pe care acest tip olandez de natură moartă o adopta în a doua sa etapă (« monochrome ontbijt » — cf. Ingvar Bergström, op. cit. p. 152, 306).

⁴ O iconografie a post-cunoașterii (text publicat în engleză cu ocazia expoziției de la Edinburgh din 1971).

ARTS GUARDIAN

Tuesday November 18 1980

9

NEWCASTLE

William Varley

Paul Overy

Bernea

Town and country

THE Romanian artist Horia Bernea describes the pieces of his exhibition Newcastle Polytechnic. A group of eight maps based upon a Transylvanian actual travelogue. In terms this means series starts with canvas which de entire hill seen at and then the square itself horizontally gradually perceived panorama.

For the spectator is akin towards that his seeing more a unit, eventually, it occupies field of vision.

This series is no fashionable essay in pseudo-scientific documentation, still less one of the mystical journeys of land art. Instead, Bernea comes to each painting afresh, imposing upon the given geometry of fields and crops a new visual order

Horia Bernea is a Romanian artist who lives and works in Bucharest. Between 1971 and 1978 he produced five cycles of paintings the subject of which is a single hill near Brasov in Transylvania. Each cycle begins with a photograph of the hill at Polana Maruiliu and proceeds through a number of variations which show the hill under different light and in differing weather and seasons, but which also explore different approaches to painting a landscape by means of putting paint on canvas in different ways. Hill V, a series which was exhibited at the Venice Biennale in 1978, is now on show until 4 May at House, 62 Regent Park Road, NW1. The series begins with a photograph of the hill at Polana Maruiliu and proceeds through a number of variations which show the hill under different light and in differing weather and seasons, but which also explore different approaches to painting a landscape by means of putting paint on canvas in different ways. Hill V, a series which was exhibited at the Venice Biennale in 1978, is now on show until 4 May at House, 62 Regent Park Road, NW1. The series begins with a photograph of the hill at Polana Maruiliu and proceeds through a number of variations which show the hill under different light and in differing weather and seasons, but which also explore different approaches to painting a landscape by means of putting paint on canvas in different ways.

Prima loti at the technique Gallery on ber 21.

SPIRITUALITATE ROMÂNEASCĂ ȘI AUDIENȚĂ BRITANICĂ

WILLIAM PACKER

Pictura nu este o îndeletnicire ușoară dar o simplitate cultivată și rafinată o poate face să pară astfel. Imaginile reduse, nude ce caracterizează o parte atît de mare a picturii moderne, ascunzînd, așa cum se întîmplă adesea, mărturia unei realizări laborioase, toate acestea au trezit cu prea mare ușurință disprețul ignorant. Să ne amintim însă în acest context convingerea lui Whistler că o operă poate fi considerată completă numai atunci cînd mijloacele prin care a fost realizată încetează să devină evidente. Whistler nu a fost desigur un pictor abstract; și întîmplarea face ca două dintre expozițiile recent deschise, expoziții de pictură figurativă, să ofere un așa zis comentariu la acest punct de vedere.

Horia Bernea (House, 62 Regent's Park Road) afirma că intenționează să facă pictură modernă cu mijloace simple iar simplitatea pentru care el optează, multistratificată în asociațiile ei, vorbește despre cultura și arta din țara de unde vine.

Financial Times

HORIA BERNEA'S CASE

by Paul Neagu

— What makes an icon a closed universe, a 'dogmatic' visual statement is perhaps in most cases the courage and innocence of the believing painter who depicts on a single rectangle the absolute totality as he knows it, over and over again. His communication is far more than visual.

— He is not interested or aware of the trendy intellectual-artist who produces paintings as trivial simulations of reality, fragments of a pragmatically perceived world, ignoring the understanding of the whole, for fear of it or incapability. The icon-maker has a universal responsibility while the trendy-stylist is like a member of some provincial club.

Real risk in creation truly exists only unrevealed because, it revealed, the quality of the creation dissipates, through over consciousness and technicalities. (Usually called 'professionalism'.)

The Daily Telegraph, Tuesday, April 29, 1980 15

ART TERENCE MULLALY

Brilliance in banality

THE recent London exhibitions have excited as potent an appeal as does that devoted to the Rumanian artist Horia Bernea. It continues until the end of the week at House, 62 Regents Park Road, N.3.

On view are eight paintings, all views of the same hill in central Rumania. They exert a compulsive fascination and provide an insight into how an artist can explore an aspect of the everyday world which at first sight appears ordinary

memorable artist exhibiting at the last Venice Biennale and when his work was included in the Rumanian exhibition held in Paris last year it was widely acclaimed.

Each of the paintings in London is of a different size, and although the hills are viewed from the same angle the proportions of the picture surfaces differ.

Conditions of crop and soil differ in each case. As we move from one picture to the

WILLIAM VARLEY

Artistul român Horia Bernea descrie piesa centrală din expoziția deschisă la New-castle Polytechnic Gallery — un grup de opt picturi reprezentând un deal din Transilvania — ca pe «un ciclu perceptual de imagini de călătorie». Concret, este vorba despre o serie inaugurată de o pînă pătrată ce înfățișează întregul deal văzut de la distanță; apoi, pătural se lărgeste pe orizontală, astfel încît, treptat, sîntem confrunțați cu o panoramă desfășurată.

Pentru spectator senzația se aseamănă cu o plimbare către dealul reprezentat, cu o cunoaștere tot mai apropiată a lui pînă ce, în sfîrșit, dealul ajunge să te învaluiască, invadînd întregul cîmp vizual.

Ciclul lui Bernea nu se configurează ca un eseu monden în domeniul documentației pseudo-gîtîșifice; el reprezintă cu atît mai pușin una din acele călătorii mistice în lumea peisajului. Dimpotrivă, Bernea privește cu un ochi proaspăt fiecare pîtură, impunînd geometrii date, a cîmpurilor și lanurilor, o nouă ordine vizuală, numai parțial dictată de schimbări ale luminii sau ale timpului. Culoarea pe care el o alege — verde-gri închis, roșu carmin, roz — aplicată într-un mînușchi de semne, este nenaturală dar curînd unui univers lăuntric decît unui observat.

În același sens nenatural este, între naturile moarte, și ciclul intitulat «Hrană». Aceste imagini enigmatice constau din peisaje lunare reprezentînd mere sau bucăți de brînză, obiecte comestibile care, materializate într-o atmosferă lichidă, par topite, putrezite, sau deja digerate: interiorizate într-un sens aproape literal.

Tot atît de memorabile, în felul lor, ca și imaginile halucinante din «Oglinda» lui Tarkovski, ele pot fi interpretate ca metafore ale transsubstanțierii...

The Guardian

PAUL OVERY

Horia Bernea, artist român care trăiește și lucrează la București a realizat între 1971 și 1978, cinci cicluri de picturi al căror subiect unic este un deal de lîngă Brașov, Transilvania. Fiecare ciclu este introdus printr-o fotografie a dealului de la Poiana Mărului și continuă printr-o serie de variații, reprezentări ale dealului sub diferite lumi, în anotimpuri diferite, dar care explorează tot atîtea modalități de figurare a peisajului, de tehnică picturală. Deal V, ciclu prezentat la Bienala de la Veneția în 1978, este acum expus la galeria House. Ciclul este inaugurat de o pîtură pătrată de aceeași dimensiune cu fotografia inițială (40 X 40 cm) și continuă cu opt pînze ale căror dimensiuni cresc în proporția de 1 : 1 ; 2 : 1 ; 3 etc, astfel încît, lungimea celei de a opta și ultima este de opt ori mai mare decît înălțimea — o vedere panoramică uriașă, depășind trei metri. Efectul cumulativ al ciclului este extrem de intens. Putem afirma că avem ocazie rară de a lua cunoștință de unul dintre cei mai buni pictori ai Europei răsăritene, unde arta cunoaște aspirații și orientări a căror lipsă o simțim atît de acut, în prezent, în Anglia.

ART

TERENCE MULLALY

American dream, Rumanian reality

ANDREW WYETH is the most popular and widely exhibited of artists in America. Yet since it opened

that illusion of three dimensions, of the weight, substance and presence of a figure created on the flat picture surface, and at the same time, the loss

JOHN McEWEN

Legăturile dintre arta contemporană americană și cea britanică sînt astăzi mult mai strîns decît cele dintre arta britanică și cea europeană.

Totuși, așa cum muzeele răsăritene tind să fie tot mai admirabile și mai onorate în comparație cu ale noastre, artiștii din țările Europei de est sînt tot mai inspirați în modalitățile lor proaspete de exprimare, față de colegii lor din Apus, prea mult preocupati de comercializare. Aceasta este, desigur, și o chestiune de tradiție.

În ultimul deceniu artistul român Horia Bernea a dedicat un ciclu de tablouri în patru părți temei dealului din satul său natal. El expune acum la galeria House cea de a cincea și ultima parte a ciclului, un ansamblu de uleiuri de dimensiuni progresive, în proporția de 1:8, raport determinat de însăși înclinația dealului. Variațiile pe astfel de teme unice au reprezentat întotdeauna surse de inspirație constante și viguroase. Lucrările lui Bernea nu captivesc ochii, căci ele sînt dedicate contemplației, pictate cu măiestrie și sensibilitate: dealul este numai un pretext.

The Spectator

TERENCE MULLALLY

Andrew Wyeth este în prezent pictorul cel mai popular și cel mai mult expus în America. Totuși, de la vernisajul care a avut loc săptămîna trecută la Royal Academy, expoziția lui nu s-a bucurat de o afliuență prea mare de public.

Faptul în sine este grăitor pentru natura artei și succesul lui Wyeth. În plus, o privire de ansamblu asupra operei sale, așa cum o oferă expoziția de la Academie, vorbește în egală măsură despre ce înseamnă să fii american.

Pentru a înțelege de ce pictura lui Wyeth trezește un interes atît de viu în America și de ce acum, cînd și se deschide prima expoziție de amploare în Europa, el nu suscită aceeași fascinație la Londra, ar fi salutar să comparăm opera lui cu cea a unui alt artist, Horia Bernea, ale cărui lucrări pot fi de asemenea admirate în prezent. Bialna de la Veneția merită văzută, dacă nu pentru altceva, numai pentru lucrările lui Bernea expuse la pavilionul românesc.

Trebuie totuși menționat faptul că Bernea, ca și Wyeth, nu a fost aclamat cu frenetie în afara granițelor țării sale. Pe de altă parte însă, lucrările lui au atras atenția celor care cred cu adevărat în artă: pictura lui Bernea s-a remarcat atît la Bialna de la Veneția cît și cu ocazia expoziției de artă românească de la Centrul Marais din Paris.

Spre rușinea Londrei, însă, expoziția lui, deschisă luna trecută la House a trecut aproape neobservată. Aceasta confirmă, din păcate, faptul că tot mai puțini iubitori de artă pătund dincolo de galeriile obișnuite din West End sau de locurile recunoscute precum galeriile Tate sau Hayward.

Trebuie totuși să remarc că, după părerea mea, opera lui Bernea va fi în viitor mult mai apreciată decît cea a lui Wyeth. Pentru că sînt convins că el este unul dintre cei mai buni artiști de astăzi. Și m-aș opri aici asupra uneia din cauze: picturile lui Wyeth reproduc extraordinar de bine, în timp ce ale lui Bernea nu. Wyeth pune o oglindă în fața unor anume aspecte ale realității. Și o face, din perspectiva unei analize mai puțin profunde, într-un mod foarte convingător. Într-adevăr, fiecare nouă vizită la expoziția lui confirmă faptul că o mare parte dintre cei prezenți se arată stîrniți de reproducerea detaliului și de modul în care artistul evocă lumea în care trăiește.

Iluzia realității pe care Wyeth o creează este imediată. Nimeni nu pune la îndoială faptul că este un artist însemnat. Nici nu i se poate reproșa cultivarea unui naturalism vădit. Atît Canaletto cît și Constable, pentru a numi numai doi artiști de o incontestabilă valoare, au făcut același lucru.

Ceea ce îi deosebește însă de contemporanul nostru este că, în cele mai bune dintre picturile lor de început, oricît de precisă ar fi maniera reprezentării, acestea se ridică dincolo de înecut. Un tablou precum «Grădina pietrarului», expus la National Gallery, reprezintă o tratare subtilă a jocului de lumini, spunînd atît de mult despre sentimentul de uimire pe care privitorul îl încearcă în fața naturii.

Wyeth nu stăpînește acea măiestrie pe care Canaletto o avea, mai înainte de a deveni prea popular, sufocat de prea mulți ucenici. Faptul este evident în portretul pe care Wyeth i l-a făcut lui Walter Annenberg. Chipului îi lipsește ceea ce Berenson numea calitățile tactile, acea iluzie a tri-dimensionalității, a ponderii, a substanțialității, a vivacității imaginii create pe suprafața plană a pinzei, în care fundalul este și el prea puțin individualizat.

Același lucru se întîmplă și cu portretul lui Nicholas, fiul artistului, ca și cu alte reprezentări de figuri umane. Culoarea nu este nici ea mînuită cu deosebită măiestrie. Tușa apare supărător de mecanică; dacă preferința lui Wyeth pentru tempera este vădită, cromatica se limitează clar, predominînd brunul și nuanțele foarte deschise, pînă la alb.

Cu toate acestea, reșinem că Wyeth realizează o imagine coerentă a unei lumi, amintind două dintre lucrările sale cele mai convingătoare, «Fuga pe mare» și, cea mai apreciată dintre ele, «Lumea Cristinei», care lipsește din expoziția de față.

Limitele fundamentale ale operei sale vin însă din altă direcție. Wyeth reprezintă esențialmente artistul american. Atenția lui se concentrează spre două locuri anume, ambele izolate, părăsite, aproape în descompunere. Wyeth este poetul Americii de Mijloc, și, dincolo de aceasta, opera lui întrupează multe dintre ingredientele cele mai adînci și mai genuine ale Visului american.

Lumea lui Wyeth este o lume austeră; există în tot ceea ce face el o înclinație către puritanism și, prin aceasta, o dorință de echilibru valoric.

Cu Bernea lucrurile stau altfel. Ca și Wyeth, el este obsedat, de astă dată de un deal din preajma satului Poiana Mărului, în Transilvania, pe care îl pictează iar și iar. Întîlnim aici aceeași atenție minuțioasă pentru detaliu ca și la Wyeth. Totuși, ea este de cu totul alt tip. Surprinzînd jocul variat al luminii într-un autentic studiu al devenirii naturii, Bernea folosește o tușă vie și o bogată orchestrație cromatică.

Lucrările lui Bernea evocă cu adevărat acel sentiment al uimirii de care vorbeam, bucurie și motivație a ființei umane, la care ajunge Steinbeck în *Fructele miniei*, pentru că el există în Visul american, dar a fost viciat de sentimentalism și de tendința nemărginită de explorare și depășește puterile lui Wyeth.

Daily Telegraph

În pictura lui Bernea tușele devin metafore. Ele nu sînt « independente de orice datorie sau obligație » și nici gregare; tușele lui nu sînt așternute la întimplare și nici nu se nasc dintr-un joc elegant al culorii pe suprafața plană. Fiecare nuanță de roz fanat, gri plumburiu sau roșu sîngeriu este pusă cu grijă, pinza abia fiind acinsă, ca într-un cîmp gravitațional; sau este incizată, de parcă ar fi fost grefată cu bisturiul. Pata de culoare-semn nu este niciodată « scursă » ca la un Pollock sau « incastată » în granulația pinzei, ca la un Kitaj. Bernea folosește pensule fine pentru a transfera ușor, ca într-un zbor, pigmentul de pe paletă pe pinza netedă. El se situează întotdeauna cît se poate de aproape de punctul căutat, de țintă, « atacînd » pictura în lucru așa cum dirijorul atacă partitura. Mișcările executate în procesul picturii se aseamnă cu cele ale unui toboșar interpretînd o piesă solo, în vreme ce pictura odată terminată pare mai curînd o sonată pentru pian în amintirea lui Dinu Lipatti. Fiecare mic pătrat de pinză devine o afirmație a totalității. Petele de ulei diluat sînt montate — ca într-o bijuterie — cuprinse între tușe incisive și provocatoare. Pasta emană și se coagulează *ad infinitum*. Forme simetrice straniei concepute ca vulcani organici de culoare. O gîndire abstractă găsindu-și locul (cui-bul) pentru meditație și reverie într-o lume problematică. Majoritatea temelor lui Bernea sînt tipice pentru un pictor liric: naturi moarte, autoportrete și peisaje. Numai recurența praporilor (steaguri pătrate, mătăsoase, cu colțuri îndoite, pliate, straturi alternative de forma diamantului) sugerează un ritual sau un simbol neobișnuit. Această temă a praporului este poate mai aproape de un arhetip și de o epică universală, prin definiție vizuală și compozițională. Atît adîncimea cutelor, cît și colțurile întoarse par magnetizate: urzeala substanței (mat — transparent, închis — deschis, rigid — elastic), cromatica și compoziția sînt cu măiestrie împletite în contemplative dar stăpînite structuri de tip mandala...

În cadrul naturilor moarte, merele ocupă un loc special. Rotunde, nenumărate, ele nu apar numai ca celebrări ale fructului-simbol, atît de frecvent în istoria picturii, cu sau fără implicații biblice, ci vorbesc și despre simpla voluptate de a reprezenta forme naturale rotunde sub înfățișarea acestui fruct pictural, simbolic. Poate tocmai la polul opus se situează naturile moarte cu luminări — hrana de Paște — unde o lumină misterioasă impregnează pinza în mod zezisant; sau naturile moarte văzute prin transparentele pielii, înlăuntrul tegumentelor. Condiția picturii în ulei se reduce aici aproape la monocromie — tehnică speculativă tributară unei viziuni plastice devorante...

A picta din credință lăuntrică, folosind elementele lumii exterioare — acesta este crezul lui Bernea. Viziunea sa singulară asupra unui « Deal » cu o infinitate de fețe este un exemplu perfect de protest pictural. Atitudinea romantică se realizează prin observație primordială, în vreme ce caracterul mitic și epic pare să iasă la suprafață ca transfigurare a sufletului. Și lucrurile stau probabil astfel, pentru că rugile magice ale lui Bernea sînt toate transparente ale unei inimi triste cîntînd cu bucurie; sau poate că și el, precum Van Gogh sau Rubliov, celebrează euharistia în culoare.

În românește de ANCA CRISTOFIVICI

ÎN CIRCUITUL MARILOR VALORI

NORMAN SIMMS

MIHAIL SADOVEANU un Chaucer al României

Studiu despre Hanu-Ancuței

Dacă Mihail Sadoveanu a citit sau nu *Decameroul* lui Boccaccio sau *Poveștile din Canterbury* ale lui Chaucer este mai puțin important decît faptul că între acești trei scriitori există într-adevăr analogii, derivînd din strădanii artistice asemănătoare. Deosebirea dintre ei în privința funcției sociale și a poziției ideologice sînt, desigur, evidente, dar compararea operelor lor va demonstra în chip edificator și, totodată, elocvent locul organic pe care îl ocupă literatura română în contextul literaturii europene.

Hanu-Ancuței de Mihail Sadoveanu nu este doar o culegere întîmplătoare de povești populare rescrise și dibaci împletite într-un cadru narativ exterior oferit de o întîlnire socială la un han moldovenesc. Decorul lui Boccaccio la *Decameroul* este mecanic: aristocrații italieni plictisiți care fug de o molimă de pe la mijlocul secolului al paisprezecelea spun cîte zece povești pe zi pe o temă anunțată de o doamnă zilnic aleasă în acest scop. Spre deosebire de aceștia, țărani, negustorii ambulanți și micii dregători ai lui Sadoveanu spun povești la o ulcă cu vin și la o strachină cu pui fripiți, de dragul Ancuței, și însuși procesul narațiunii lor — destul

de des întrerupt de observații referitoare la locul în care se petrece acțiunea — devine principalul centru de interes al acestei cărți de povestiri. *Hanu-Ancuței* seamănă din acest punct de vedere nu atât cu *Decameroul* lui Boccaccio cit cu *Povestirile din Canterbury* ale lui Chaucer.

În antologia poetică de povestiri a lui Chaucer, cu toată autonomia artistică a celor mai multe povești, adevăratul centru de interes al autorului devine interacțiunea dinamică a tipologiilor umane și a temelor. Gelozia, ambiția, vinovăția și bucuria străbat din ceața pestră a pelerinilor care reprezintă în principiu fiecare categorie socială cu excepția înaltei nobilimi. Aceste emoții se înțrecesc pe teme complicate și savante: libertatea omului într-un univers providențial, rolul experienței în cadrul autorității și ierarhiilor, compromisurile practice ale existenței cotidiene în opoziție cu imperativele spirituale ale unui sistem sacramental. Ca și Chaucer, Sadoveanu oferă o frumoasă galerie de tipuri sociale, fără să încerce însă a face un catalog sistematic al tuturor claselor sociale din Moldova veacului al nouăsprezecelea. Lar organizat din *Hanu-Ancuței* este mai puțin ambițios: nu se spun decât două povești; și în același timp mai limitat de condiția vieții rurale din România secolului trecut. Interacțiunea oraș-sat, curte-biserici, alte contradicții dialectice prezentate de Chaucer ar fi deplasate în decorul modest creat de Sadoveanu.

Mihail Sadoveanu, cu toate acestea, leagă povestirile una de cealaltă printr-o serie de complexe relații reciproce, provenite din rezonanțe și dezvoltări tematiche, imagistice și structurale. Ca romantic și ca scriitor popular, Sadoveanu nu se angajează în complicate înfloriri caracteristice lui Chaucer, poetul curtean. Sadoveanu reduce tipul de povestire la povestirea populară care nu este altceva de fapt decât o simplă anecdota. El evită ambițiile literare, iar rafinamentul artei sale străbate din complexitatea discretă a formei întregii opere. Dacă culgerea lui Chaucer reprezintă o veritabilă anatomie a genurilor medievale cultivate de curte și de biserică, atunci cea a lui Sadoveanu este o mică culgere de povești locale din Moldova transpuse în literatură.

Relația semnificativă dintre povestirile din *Hanu-Ancuței*, așa cum o arată și conversațiile dintre oșpeții de la circlura tărănească, este îmbogățită prin repetiția cuvintelor, a temelor, a motivelor, a imaginilor și așa mai departe. Manevrarea cuvintelor de legătură esențiale, cadrul discursurilor înțipătoare dintre povestiri este mai omogen la Sadoveanu decât la Chaucer. Cu cele câteva sute de ani de experiență europeană în materie de procedee românești. Sadoveanu are avantajul unor tehnici realiste mai dezvoltate pentru decor, caracterizare și discurs direct, lucru pe care în fond Chaucer nu-l putea realiza. Deși principala ficțiune în *Povestirile din Canterbury* este că evenimentele prezentate sînt adevărate, autorul se recomandă totuși ca povestitor și folosește mecanismul retoric al discursului public caracteristic spectacolelor de curte. Folosind *sermo humilis*, stilul umil al predicator creștine, și *fabliau*, parodia curteană a prostiei crase și a ambiției burgheze, Chaucer combină stilurile, genurile și temele într-un amestec de povestiri și creează iluzia literară a fluxului și a încurcăturilor reale din viață. Desigur, dincolo de această exterioră aparență de dezordine, se află propria ordine poetică implicită a lui Chaucer, respectarea buneivoinței sociale, a etichetei literare și a unității cosmice. La fel, ordonarea întîmplătoare a povestirilor moldovenești și tergiversările comice ale celei de a doua povestiri nemaipeunse a comisiului lăunț din cartea lui Sadoveanu ascund și ele o ordine inerentă — unitatea vieții rurale. Și în plus, oșpeții de la han împărtășesc aceeași experiență în timp și spațiu, privind spre trecut și spre viitor cu un fundamental simț de compasiune și umor.

În cele două povestiri și în cadrul lor care alcătuiesc *Hanu-Ancuței*, Sadoveanu îndulcește contururile dure ale stereotipurilor folclorice și moderează extremele patimilor din creația baladescă romantică din care derivă. Pentru el, descrierile exterioare de fizionomie, vestimentație și gestică sînt oferite cu un simț al modestiei de tip românesc; în timp ce în analogiile medievale despre care am vorbit interacțiunea prezentării publice conștiente de sine ca retorică și a mimesisului simulat al situației fictive este menținută într-o anume tensiune, îngăduindu-se însă rareori, aproape deloc, vitalitatea integrală.

Pentru Boccaccio, cele o sută de povestiri sînt în întregime detașabile de forma literară a *Decameroului*, deci fiecarei povestiri se adaugă o rezonanță suplimentară, grătie locului pe care îl ocupă într-o suită de povești înrudită tematic. Dar organizarea întregului este rațională și corectă, impusă din exterior, fără să provină din necesități interne — narative sau tematiche — în nici una din povestiri, grup de povestiri sau în însăși situația externă. Pentru Chaucer, totuși, detașabilitatea este o chestiune mai delicată. În ciuda unor importante chestiuni textuale referitoare la ordinea și atribuirea unor povești povestitorilor, există, în general, o dinamică internă. Aceasta este indicată de «prelungirile» și «epilogurile» formale, ca și de observațiile povestitorilor și ascultătorilor fictivi care intervin pe parcursul povestirilor. Trunchierea forțată a anumitor povestiri prin cîrțile dintre pelerinii de la Canterbury și schimbările survenite în ordinea prestabilită din cauza ciocnirilor de personalitate dintre cei de față arată, de asemenea, că povestirile au un esențial statut de dependență, definit de rolul central al pelerinajului însuși. Nu intenționez aici să intru în detaliile diverselor teme și motive teologice, filosofice și literare care unifică *Povestirile din Canterbury*, ci doar să arăt că Chaucer — de pildă prin Morarul bețiv care vine în scenă pentru a spune, ca reacție la ceremoniosul romant idealist al Cavalerului, o povestire aparent deochetă de dragoste vulgară, mai curînd decât prin Călugărul care povestește mai tîrziu o suită tot mai seculară de «tragedii» — poate iniția o întregă nouă gamă de rezonanțe dinamice la care nici una din povestiri nu a făcut nici cea mai mică aluzie.

Pentru Sadoveanu, totuși, în nici una din povestirile din *Hanu-Ancuței* nu este detașabilă. Nu există nici măcar o singură narațiune care să nu fie susținută fie de intervențiile oșpeților de la han, de descrierile făcute de narator celui care spune povestirea sau ascultătorilor săi, fie de adresaarea directă către cititori. Mult mai realist decât Boccaccio sau decât Chaucer, Sadoveanu potrivește povestirile la povestitor și face din povestirea spusă un esențial aspect de caracterizare. Fiecare povestire se modelează după înclinațiile oșpețului, în special după modul în care reacționează el la starea de spirit și la cuvintele ascultătorilor săi. Într-un anume sens, povestirile nu sînt spuse ca exemple de povești bine făcute, ci de pînd de conversație: ele se înrînesc și se joacă cu reacțiile ascultătorilor sau comunică indirect anumite sentimente, altfel dificil sau necuvințos de exprimat pe față.

Dar dacă Sadoveanu este superior ca realism românesc și consecvență narativă artificialității de spectacol curtean a lui Chaucer, dinamica sa interioară este în fond o chestiune de organizare mai puțin profundă decât structura retorică a lui Chaucer. Adevăratul miez al *Povestirilor din Canterbury* îl constituie *persona* narativă, personajul creat al lui «Geoffrey cel năring». Naratorul fictiv al lui Chaucer este un individ anume. Geoffrey cel năring este un «nebur paratactic» pe care îl definește și care în același timp parodiază tradiția retorică pe care o întrușipează. El este paratactic¹ în sensul incapacității de a reuși în mod coerent evenimentele. Nu poate oferi altceva decât cele mai superficiale cuvinte de legătură și

¹ Parataxia este o metaforă extrasă din studiul sintaxei.

Își tot cere scuze că nu este în stare să țină în ordine cataloage de oameni sau de evenimente. Această mască ironică pe care o poartă Chaucer este a unui veritabil copist slab de minte. Prin acest unic instrument satiric, Chaucer îl face pe ingenuul său să descrie lumea sofisticată și pedantă a curtenilor, burghezia *nouveau-riche* și o specie de ecleziaști ipocriți. Născutul Geoffrey creează o impresie greșită despre tensiunile morale și emoționale ale situației prin aluzii literare false sau irelevante. Dar, firește, acest «băiat bun», incapabil de altceva decât de cele mai simple judecăți de valoare, nu este Chaucer poetul. În culise, ca să spunem așa, Chaucer poetul, adică Geoffrey Chaucer, folosește semne poetice indirecte sau nu chiar atât de indirecte pentru a transforma erorile și inconsecvențele lui Geoffrey cel născut în profunde cugățuri umaniste. Personajele și povestirile greșit plasate, ca și certurile măruntă dintre pelerinii ați în cadrul cit și în afara povestirilor propriu zise, creează un complicat model de relații care arată fisuri de ordin religios și social în organizația strictă a societății feudale și în eticheta forțată a moralității burgheze. Pe scurt, nerozia și masca ironică pe care le poartă Chaucer când spune *Povestirile din Canterbury* distruge armonia exterioară a retoricii curtene și a ierarhiei feudale și în același timp reafirmă adevărul poetic al limbajului literar și spiritul cosmic pe care umanismul secolului al paisprezecelea îl vedea acționând în cadrul responsabilităților interpersonale ale statului feudal.

În *Hanu-Ancuței* aflăm, totuși, doar prezența în penumbra a naratorului ca personaj asupă. El este o persoană retrasă care se consideră unul din «răzeșii și cărușii de la miez-noapte», țărăn moldovean ale cărui legături cu celelalte personaje sînt vagi și încurcate. «Cînd văzui pe moș Leonte, cetitorul de zodii, că-și căută loc lîngă cei doi prieteni, fără să stau prea mult la îndolală, mă ridicai de la proștari, făcui doi pași și grăbi cu îndrăzneală...» Poate că Sadoveanu dorește ca naratorul să fie o modestă reprezentare autobiografică, ceea ce explică tonul nostalgic din prefața cărții.

Pe de altă parte, nu este exclus ca gîndul autorului să fi încercat să cuprindă în același timp glasul nostalgic încărcat de aură al trecutului mijlocind prezentul, ecou al extensiilor oamenilor din nordul Moldovei trecuți din această viață, vorbind, așa cum sugerează el «oamenilor ce muncesc din țara noastră» și un duh al eului său anterior, făcînd legătura între tinerețe și maturitatea sa. «Asta vreme cit cei în viață își aduc aminte de cei ce nu mai sînt, morții nu-și rup legătura cu viața», scrie Sadoveanu în prefață. Tot astfel, ziua în care, ca moștea este scrisă la modul teoretic se leagă de ziua în care, presupunem, oșpeții s-au adunat la han pentru a spune povestirile transcrise în această carte; și în ziua aceea oșpeții continuă să se gîndească la trecut, la vremurile de demult, la calărită Ancuță, însă în același timp merg cu gîndul înainte, la lumea cea nouă de care vorbește Iupin Dămian Cristoiu, negustorul.

În orice caz, caracterul vag al personajului narator acționează spre a-l face să relateze fără denaturări întîmplările și povestirile spuse la hanul Ancuței. Nostalgia lui față de trecut o împărtășesc și ceilalți oșpeți, căci ei se gîndesc la propriul lor trecut, aducîndu-și aminte atât de anecdote personale cit și de întîmplări legendare care adeseori se imbină pînă la contopire. Mircea Eliade, într-una din cărțile sale, scrie că un folclorist care lucrează cu vreo șaptezeci și cinci de ani în urmă în nordul României a auzit la un han un cîntec trist: povestea unei tinere îndrăgostite care, după ce logodnicul ei a fost ucis în noaptea năvălilor de niște personaje mistere, și-a petrecut restul zilelor în lacrimi de jale. Folcloristul s-a interesat de originea acestui cîntec și i s-a spus că totul s-a petrecut cu multă vreme în urmă. Întrebînd în continuare, a aflat, totuși, că evenimentele pare-se să se fi petrecut doar cu vreo treizeci de ani înainte. Și, în cele din urmă, prin întrebări pertinente,

el descoperi că mîreasa despre care era vorba în cîntec trăia încă în sat. Vizitînd-o pe bîtrînă, alături de ea o poveste destul de tristă, dar deloc neobișnuită, despre un accident petrecut în munți, în care tînărul cu care trebuia să se mărite și-a pierdut viața. Toate sentimentele supranaturale și situațiile sentimentale din acel cîntec se dovedeau a fi false. Și totuși, atunci cînd acest folclorist, strîin de părțile locului, înfățișă faptele aflate cîntărețului baladei și celor care îl ascultau la cîrmuire, ei respinseser versiunea lui; și susținură că femeia era atât de copleșită de durere încît nu mai știa să spună adevărul. Cu alte cuvinte, pentru țărani din ținuturi îndepărtate, unde cultura orală se autodefiniște, întîmplări reale sînt judecate prin corespondența lor cu arhetipurile orale tradiționale. Povestirile pe care și le spun oșpeții de la hanul Ancuței dezvăluie, pe de o parte, declarații personale, dar, pe de altă parte, materiale înrulate cu tiparele folclorice respective. Acești oameni simpli, povestind despre ei înșiși, trebuie să se refere la țigani adunați sub clar de lună, la bandiți eroici, la personaje supranaturale care alegărilor involuntare pe cîmpii.

Sadoveanu oferă fiecărui personaj integritatea acestui mod de discurs. Factorul de complicație îl produce schema temporală și ordinea povestirilor. Pentru personaje timpul este în general o calitate statică, în care fuzionează vremurile de odinioară cu cele de acum, deși personajele resimt și ele ravagiile timpului pe măsură ce îmbătrînesc și își văd tovarășii murind.

Ei nu văd însă decît vremuri bune și vremuri rele, vremuri de belșug și vremuri de scumpete; și în toate aceste vremuri revin aceiași tipuri de personaje, chiar dacă anumiți oameni pier și anumiți întîmplări nu se repetă. Hanul Ancuței devine pentru ei un fel de emblemă a acestei calități statice. În Ancuța cea de acum o văd pe mama ei și, bînd vin și ospădînd, își amintesc de întîmplări petrecute odinioară la han. Pentru a folosi o expresie din studiul lui Eliade despre societatea tradițională, hanul este un «centru al lumii». Toate povestirile încep sau se sfîrșesc la hanul Ancuței.

Dar în carte mai există un punct de vedere asupra timpului și aceasta este interpretarea lui progresivă și dinamică. Timpul merge înainte și nu se repetă. Așa cum aflăm din prefață și din aluziile naratorului, hanul Ancuței nu mai există. Minunățiile ciudate pe care le-a văzut negustorul în Germania — trenuri, case cu multe caturi, străzi pavate — părăd cu timpul și în nordul Moldovei, înlocuind viața simplă rustică de acolo. Dar nici viața aceea simplă țărănească nu era o viață de plăceri și liniște. Este cît se poate de limpede că nedreptatea, foamă și violența erau fenomene firești în societatea feudală preindustrială. Cu toate acestea, chiar la han se legau prietenii, iar străinii erau bine primiți. Pînă și bandiții găseau ajutor dacă veneau aici. La han, ni se spune, pînă și marele vodă însuși bea vin împreună cu cărușii și cu răzeșii. Hanul trebuie însă cîteodată să se transforme în cetate împotriva atacurilor. Hanul a dispărut cu timpul și odată cu el, sugerează Sadoveanu, vremurile de lipsuri și de nesiguranță ale agriculturii primitive, îngrădirile impuse firii omenești de tiparele tradiționale de viață și gîndire, înjosirile și grozviile conducerii despote care arbitrase de către străini și de către slugile lor...

... Acest sens tot mai accentuat al ceea ce s-ar putea numi, în accepțiunea cea mai largă, conștiință politică stă la baza structurii întregii cărți. Toate difteritele balade, romane și anecdote spirituale indică un sens al nedreptății oamenilor, ca și necesitatea unui act de violență care să-i salveze. Firește, ei înșiși, determinați de îngrădirile vieții rurale de la mijlocul secolului trecut, nu pot fi conștienți de toate aceste implicații, dar pot desigur să aia crezare autorului, Mihail Sadoveanu, pentru această perspectivă istorică.

Nu aș dori, desigur, să se subînțeleagă că *Hanu-Ancuței* ar trebui citit ca alegorie politică. Ca și în *Povestirile din Canterbury* ale lui Chaucer, suprafața povestirilor

locurile lor fără nici o rușine. Așa că pot vorbi și eu fără sfială de acea întâmplare, cînd am lepădat lacrimi pentru niște închipuiri. « Niste închipuiri » îi atecază pe cei strîniși la han mai mult decît faptele reale ale povestirilor negustorului, pentru că ficțiunea ei este cizelată timp de veacuri de suferința oamenilor și o asemenea ficțiune este mai fidelă spiritului poporului decît niște simple fapte. Căci nu fantezia despre o oîță vorbitoare îi face pe cei de față să reacționeze atît de profund, ci patosul subînțeles al păstorului din baladă.

După ce termină de cîntat, cerșetorul întrebă dacă poate să mai cînte un cîntec și mai frumos. Acest lucru provoacă în mod firesc supărarea bătrînului comis nerod care întreabă de ce, dacă nu acesta a fost cel mai frumos cîntec din repertoriul său, cerșetorul nu l-a cîntat mai întîi pe celălalt. Ceea ce îl face pe orbul sărac să-și spună anecdota: o povestire despre o aventură romantică, cînd a cutreierat prin ținuturi rușesti și a învățat cîntecul și durerea breslei calicilor. Cînd se întorse acasă, în satul lui, după acești ani lungi de colindat, cerșetorul găsi satul pustiu. Căuta atunci hanul Ancuței, căci acolo, după spusele mamei sale, s-a petrecut odată o minune. « Acea minune s-a făcut în vremea veche », a lui Duca-vodă, care « s-a fost ridicat asupra țării Moldovei ca Antihrist ». Oamenii striviți de dări, de violența oastei și de alte greutăți, veniseră la raclă să implore mila cerului prin moaștele sfinte. « Atunci, îndată după această rugăciune, s-a clătit racla sfinte. Și poporul fiind de față în ziua de 14 ale lunii lui octombrie, la amiază, s-a întunecat cerul, s-au tulburat stihile și-a prins a bate o zloată cu vîfor... În acea noapte a căzut de pe vînt demonul la curtea domnească, bătînd în geam cu ghiara, a dat de știre lui Vodă să lase în lumea asta toate bogățiile strîșne și să se gătească de cale pentru drumul cel fără întoarcere. » Înfricoșat, domnul încearcă să fugă noaptea, dar « acolo, odată cu viscolul, l-au ajuns niște joiuri leși ». El le oferi toată averea în schimbul unei sînii cu care încercă să fugă mai departe. Dar nu ajunge decît pînă la hanul Ancuței. Fără nici un ban, el învătă ce înseamnă să fi sărac, iar hangita îi arătă greutățile suferite sub domnia lui vodă. El plecă îndurerat și nu mult după aceea căzu într-o prăpăstie « și-a trecut pe tărîmul celălalt, în locul blăstămurilor ».

Această povestire, ca și povestea *Miorișei*, înfățișează și ea suferințele oamenilor, dar aici, în locul resemnării pasive în fața sorții, rugăciunea la care se primește răspuns joacă un rol activ. Frictează oamenilor răzbate din amîndouă povestirile, iar ajutorul primit, fie din partea lumii basmelor, fie din partea moaștelor sfinte, nu potolește durul de dreptate.

Atunci cînd săracul cel orb propune un alt cîntec, « la aceste vorbe s-a petrecut un lucru la care noi nu ne așteptam, orișți răzăși, negustori, cărăuși și oameni de rînd ne aflam acolo. Comisul Ionță a strigat că poftesc cîntec ». Atenția care îl cuprinsese pe comis înseamnă mai mult decît o simplă prețuire artistică. Căci într-o clipă, după ce Ancuța înșasi confirmă adevărul povestirii cerșetorului recunoscîndu-l în el pe Constantin de care îi vorbea mama ei, el își îndreaptă privirile spre comis. Acesta, « clătinîdu-se ușor în zăbaterile focului », se uita « nu atît spre sărmanul flămînd, cît spre acea dîhanie care căzuse la pămînt alături de el, dezumflată și moartă ». În felul acesta puterea povestirii îl acționează aici spre a atrage luarea aminte comisului asupra primejdiei privilegiilor de clasă și asupra abuzurilor comise împotriva oamenilor: povestirile de demult, pure fantezii sau relatări legendare ale evenimentelor reale, transformă în mod profund conștiința ascultătorilor, afirmînd simțul general al comunității și aprinzînd dorința de schimbare, de o nouă zi a dreptății.

Interesant că, după ce negustorul a întrerupt oarecum lanțul intensității crescînde a narasiunii cu adevărul faptelor despre înfrîngerea minunate din apus, forța ficțiunii este afirmată din nou de cîntărețul de povestiri profesionist, un

Homer modern am putea spune. Odată ce a făcut acest lucru printr-o proză narativă prezentată ca adevărată și cu sprijinul Ancuței, el poate povesti, sub masca miracolului unui sfînt, un interesant episod politic.

Ultima istorisire este pe de o parte o glumă la adresa povestitorului, pe de altă parte, în sfîrșit, o afirmație despre ficțiune atît ca instrument al expresiei, cît și ca instrument spre binele oamenilor. Mătușa Salomia, plîngîndu-se de atenția acordată acestui cerșetor bun de nimica, contestă cusința ficțiunii. « Dar toate ale lui », spune ea, « n-ai auzit dumneavoastră cum le întorcea și le sucea, ca să se plece o lume cîtră dînsul? » La fel ca Harry Bailly în *Povestirile din Canterbury*, simțul realității o împiedică să accepte măiestria povestitorului ca parte a adevărului mai profund din povestire. Ocolind observațiile măguitoare ale naratorului și ale celorlalți, ea continuă: « Înșă ce crezare poate să a-bă cel mai netrebnic dintre toți? » După părerea ei, numai o povestire simplă bazată pe fapte adevărate, merită a fi auzită.

Dar evenimentele care urmează dezminț această poziție. Căci ea spune că ar dori să audă o povestire istorică de Zaharia, fîntinarul. Laconic, aproape mut, Zaharia nu-și poate spune povestirea și o spune Salomia în locul lui. Și hazul este, așadar, că Salomia spune povestea în locul lui Zaharia și că trebuie să se arate dibace în a scoate amănunte de la bătrînul taciturn, ba mai mult, ea acționează numai din auzite, întrucît ea înșasi nu a fost martoră la acele evenimente. Astfel, modul ei de a spune povestirea confirmă tot ceea ce încercase să acuze în atul la adresa orbului sărac.

Povestirea este tot o anecdotă romantică despre relațiile dintre săraci și boieri și despre piedicile împotriva iubirii dintre oamenii de diferite poziții sociale, fie ei și de neam; și, în sfîrșit, este o povestire despre suferință bun și drept al domnului puternic care rezolvă problema romantică printr-un cuvînt de bunăvoință adresat boierului.

În povestea despre cum a obținut Aglăita, fiica lui Dimache Mirza, îngăduința de a se mărita cu tînărul comis Ilies Ursachi, se află și relatarea lui Zaharia: el este tocmît să sape și să clădească o fîntînă în pădurea în care va merge vodă la vîna-toare și apoi se află în situația propice atît de a-și manifesta simpatia față de tînăra Aglăita cît și de a o ajuta să-și pledeze cauza în fața boierului. Bunul simț al taciturnului fîntinar constituie pivotul povestirii: el o convinge pe tînăra față să renunțe la amenințările proteste de a-și face seama, îi arată că el îl va conduce pe vodă unde undeva ea e, în gencuși, să-și poată cere iertare, și adaugă: « Eu socot, duduții, c-așa-i bine, și altfel nu poate să fie decît cum socot eu că poate să se întîmple. Mai ales că, pe doi ibovnici, trebuie să-i ierte lumea. N-are ce le face! » Lucrurile se petrec, desigur, după cum prevăzuse Zaharia: supunerea lui « âbdătoare în fața boierimii și înțelepciunea cu care înțelege obiceiurile îi îngăduie să facă față situației, evitînd furia celui care îl tocmise, mînia lui vodă și mîhnirea zadarnică a fetei dezamăgite.

Culegerea se împlinește astfel cu o afirmație calmă despre puterea și înțelegerea oamenilor din Romînia, descriînd totodată condiția servitului în care răsces. Nu se rostesc nici o chemare la armă și nici o proclamație tendențioasă, ci doar realitatea calmă spusă cu glas scăzut a povestirilor înșele și nostalgia romantică a naratorului care descrie înfrîngerea de la hanul Ancuței. Dar pentru Sadoveanu forma povestirilor este tot atît de semnificativă ca și pentru Chaucer, iar puterea ficțiunii — adică puterea oamenilor de a-și plămîni propria istorie în funcție de anume legi nealterabile ale naturii — este așadar cu calm. Zaharia, care a trăit în mijlocul evenimentelor descrise de mătușa Salomia, nu numai că nu este în stare să spună

el însuși povestirea, ci, pe deasupra, o aude de la ea cu aceeași uimire ca și ceilalți oaspeți. Povestirea fictivă transformă detaliile poveștii pe care și-o amintește el numai ca pe o serie ciudată de fapte, nelegate între ele și fără însemnătate, într-o povestire emoționantă. Simpla glumă a povestirii spuse de un altul devine mai complexă în minile lui Sadoveanu, după cum putem vedea în comentariile ironice ale lui Ioniță care deschid încet-încet împărăția implicațiilor adinei: « Într-adevăr, Zaharia a spus o istorie frumoasă, încuviințată domnia sa comisul Ioniță de la Drăgănești. Deși alții știu și mai frumoase și mai minunate, — n-am ce zice. Alcea are el dreptate. Zimbea încremenit, privindu-ne ca prin sită și legănându-se ușor ». Cînd se lasă noaptea, comisul Ioniță « a uitat cu desăvîrșire că trebuie să ne spuie o istorie cum n-am mai auzit. »

Putem fi astfel de acord, după părerea mea, cu Constantin Ciopraga, care scrie despre culegerea din 1928 a lui Mihail Sadoveanu că, prin particularitățile sale naționale, « Hanu-Ancuței este echivalentul românesc al Povestirilor din Canterbury ale lui Chaucer ». Chaucer, limitat de concepția feudală a secolului al paisprezecelea, nutrește vederile unui umanist sceptic, apte să dea naștere unei mari culegeri retorice de povestiri, dar a fost constrîns să o folosească cumva împotriva ei, adică retrăgîndu-se în postura ironică de unde să poată nega validitatea propriei sale ficțiuni, de pildă în *Retractare* și în *Predica* preotului asupra penitenței. Mihail Sadoveanu, deși mai puțin ambițios ca amplora a sferei de cuprindere și, în felul său, mai puțin meșter al cuvîntului decît Chaucer, creează totuși o capodoperă organică, cu o unitate politică și literară care sugerează un nou punct de vedere asupra omenirii, care nu violează integritatea personajelor și a vremurilor descrise. Ca și talentul lui Chaucer, măiestria lui Sadoveanu constă în camuflarea propriei sale arte, în faptul de a sugera că dibăcia sa de mare meșter în alegerea cuvîntelor și în urzirea lor nu ar fi în fond decît firească și spontană. De aici justificarea pe care o prezintă Chaucer la sfîrșitul « Prologului general » la *Povestirile din Canterbury* (în versiunea lui Dan Dătescu).

*Dar moi întîi și-ntîi mă rog frumos
Să nu mă credeți necuvincios
Dar vă voi zice verde și pe gîșou
Întocmai ce-au făcut și cum vorbeau.
Chiar de-au scăpat și vorbe de rușine.
Doar știți și dumneavoastră ca și mine
Că preceptul de povești se cade
— De vrea să-și facă slujba cumsecade —
Să nu-și preschimbe graiul nici decît,
Măcar de-ar glăsi și mai urit.
Atminterea se face scornitor
De vorbe noi, și deci măsluit.
(Dator e să le-nșiruie pe toate
Aidoma; hatîr nici pentru frate).*

Traducere de ILEANA VERZEA

THE HELLENISM OF THE BRITONS ELENISMUL BRIȚILOR

What about Shelley, Byron, Keats, are they Greeks? This gives rise to a doubt and hence, to a distinction. The three of them resort to classical quotations and allusions, wending their way — ideally and even geographically — towards the Hellenic land. Shelley can read Greek. 'I read Greek and think about writing.' Mary Shelley, author of the gloomy *Frankenstein*, strikes up an acquaintance 'with a Greek prince' — a turbaned one —, who teaches her Greek by reading *Antigone*: 'Mary has been a Greek student for several months and is reading *Antigone* with our turbaned friend.' This would mean, therefore, that a classicist is a classic. An undeniable thing remains though, i.e. the aspirations cherished by these Britons for a regression to Greece. Shelley even formulates a theory of the classical world on the occasion of his visit to Pompeii, which, 'you know, was a Greek city.' His exultant eye distorts, by magnifying them, the dimensions of the small Vesuvian city, seeing 'forests of lofty columns' /.../ ¹ in the forum; he also mentions the existence of 'an enormous temple' in another square. 'If such was Pompeii, what was Athens?' /.../. He visits the amphitheatre, which looks quite poor, but gives him, nevertheless, an impression 'of great magni-

¹ The dots between bars mark of Călinescu's Romanian translations

tude', although he finds it much inferior to the Coliseum. It is now that we can understand why the Greek poets were great. 'They lived in a perpetual commerce with external nature, and nourished themselves upon the spirit of its forms. Their theatres were all open to the mountains and the sky. Their columns the ideal type of the sacred forest with its roof of interwoven tracery admitted the light and the wind; the odour and the freshness of the country penetrated the cities.' This is a quite debatable viewpoint. Did the Greeks build open theatres in order to be able to look at the stars when Aristophanes' comedies were being played? Contemplating the heavenly vault during the performance is a desertion, the very condition of the theatre requiring a confinement to the earth. Likewise it is inconceivable that the ancients should have erected columns in order to feel the wind blow. The truth is the very reverse of it, Greece was to the smallest extent 'nature' in the world. Its cretaceous promontories the firmament which never experiences the wide expansion of dawn the lake-like glassy sea all these made up an interior and the Greeks sat in their amphitheatres without a roof overhead precisely because they did not fear meteors, London fog, tempestuous snows or hail showers. The 'interior' was set in the outside. This outside as an uncultivated nature was nevertheless to be found in the septentrion and it is sufficient to read Herodotus or Strabo to realize how much the Greeks were appalled by a snow flake and how little interest in nature they showed. The septentrionals wishing to rebuild Greece for themselves had to provide the theatre with windows meant to keep off the gusts of icy wind and to heat the building for want of sun. The Hellenic civilization appeared where an abstract area favoured a leisurely speculation on lines. No tree can be conceived of on the Acropolis not even a palm-tree and had the Parthenon lain in the shade of oaks and walnuts their roots jetting out of the ground one would have thought of the vegetal force able to overthrow the stone blocks; in short — a total ruin. Nature by its freshness evokes death while the classical culture is but an escape from phenomenology, a refuge into the Platonic idea. The temple if regarded as a forest is only the prototypical form, its metaphysical symbol. We conceive of classicism and romanticism as of two possible solutions of the dramatic clash between art and nature. Art emerges victorious in the former, nature in the latter. The reconciling of the two is but the dream of a British poet who going down to Vesuvius and to the Mediterranean in his way towards the realm of geometry brings along from home the clouds and the wind in order to pigment the landscape in the same way in which he would have gin after fogs.

In this very spirit Shelley's descriptions of Italian landscapes (*Lago di Como* for instance) are consummate; but his concern is not the artificial, the humanized aspect of nature, but its meridional exoticism. Instead of the Atlantic violence, he discovers a new, fiery violence, engendering uberty. This accounts for the analogy — which is doubtlessly correct, but surprisingly modern — between Vesuvius and the glaciers. 'The lava, like the glaciers, creeps on perpetually, with a crackling sound, as of suppressed fire. Vesuvius is, after the glaciers, the most impressive exhibition of the energies of nature I ever saw. It has not the immeasurable greatness, the overpowering magnificence, nor, above all, the radiant beauty of the glaciers; but it has all their character of tremendous and irresistible strength'. Shelley descends in the light of the torches, piercing the infernal scenery. At Como he is amazed by the olive, orange and lemon plantations, with the trees so loaded that they have "more fruit than leaves". /.../ He finds Venice wonderful, its foundations immersed in water. "The silent streets are paved with water" /.../ Last but not least, the fascinated poet endows every living thing with a soul. ("I will say, then, that all nature is animated"). His argumentation is of a finalist nature. A flower has a soul because it has been conceived with a view to existing as a flower, for, he maintained, the soul is but the entity that makes an organized being be what it is. Southey told him that he, Shelley, was "not an Atheist but a Pantheist". Of course, the Greeks attributed a spirit to the natural phenomena, but that was a human spirit, for all they could understand was the *homo*. Thus, in fact, they annihilated nature, claiming that the vegetal and animal elements are only metamorphoses of man. Shelley would have performed a genuine act of paganism only if he had worshipped Apollo or Venus, if he had at least tried to catch sight of Vulcan in the crater of Vesuvius or if he had expected a Nereid to pop her head out of a Venetian canal.

It is impossible for a classical spirit to dissociate the landscape from the individual, considering that the former represents the expression of the latter. What would Athens be without Athenians and Rome without Romans? When you go to Naples and look at the ordinary people, you understand immediately that under the veil of a barefoot noisy plebs there lies the genuine population of old Parthenope, who spend their life in the street. Soon they prove to be an utterly urban multitude, civil and, hence, civilized, fully endowed with social intelligence. They practically own the streets. Antiquity, at its apogee, displays the picture of a typically democratic society, without contrasting classes. It lacks the slums of the modern metropolises, with their millions of inhabitants, the ancient cities having a scarce population. The theatres, the circuses,

were particularly meant for the plebs, which enjoyed all the facilities of civilization; so there were no pleasures concealed in interiors, everything being communal, the classical plebs was not the populace of our days, bereft of the secret satisfactions of the few. But Shelley is an Englishman, travelling through ancient Italy, while despising the modern population, which he finds barbarian, "The barbarous ferocity of the inhabitants" is ever growing, in his opinion, as one advances to the south. A competent intellectual (Goethe also intuited this) will notice the very contrary. The modern, Longobardian civilization gets disintegrated, leaving room for the exuberant, buoyant ancient spirit. Coming down from Vesuvius, the shouts and songs "of these savage people" are qualified by Shelley as "wild". The Naples people — savages! Savage means *silvaticus*, a woodlander, a child of nature, but here there is just a town populace, full of urban temperament, who would die if deported to Scotland. But — which is even stranger, (representing a real horror for Shelley) — "the common Italians are so sullen and stupid, it's impossible to get information from them". Stupid and sullen! The Italians! That's impossible. Perhaps Shelley so much corrupted the vowels, that those people, attached to the clear sounds, grew sulky and failed to understand. Being carried "in a chair on the shoulders of four men", the Britons who felt enraptured at the sight of the lava, looked down on people.

The information provided by Shelley in some of his letters on Byron's way of life in Italy are most significant. In Venice even the gondoliers knew him as a *giovinetto inglese* "who lived very luxuriously, and spent great sums of money. *Don Juan's* author had an affair with a countess Guiccioli, a divorced woman with a pension of 1200 crowns per year. Her husband's suites, in which Byron dealt, were "splendid". Besides, Byron keeps, to say nothing of the attendants, ten horses, eight "enormous" dogs, five cats, an eagle, a crow and a falcon, two Guinea hens and an Egyptian crane. He lives "with considerable splendour", his early income amounting to 4,000 pounds, out of which 1,000 are destined for charity purposes. In Livorno Byron had "a splendid vessel", "a most beautiful yacht". Sometimes he takes a ride in the surroundings. In Shelley's opinion he suffers from a cancer of aristocracy, which should be extirpated: "He has many and exalted qualities but the cancer of aristocracy wants to be cut out". Shelley himself, although more modest in his claims, is also marked by this propensity for conspicuousness among the others, for an exceptional way of life. From Pisa he asks somebody to buy him a harp (70—80 guineas), which he intends to offer to somebody. For one who was almost an exile, this gesture must have been inconvenient. He greatly regrets he cannot swim. In exchange, he practices sports /.../.

having a good time sailing. And this is also to be the cause of his death. In Livorno, being caught by a storm on his fragile boat, he gets drowned. In fact, he suffered from a special kind of spleen, (manifested in a vitalistic form), from a lust for lashing his own organism, for attaining a sort of "heroism", which is interpreted as a record. Such was his vision of Greece. Cast by the waves ashore, he is temporarily buried in the sands, then burnt in the presence of Byron and Leigh Hunt, in a pagan way, oil and wine being poured over his body. The heat produced by the scorching sun and the fire was so great, that the atmosphere got stuffy and vibrating. These Roman funerals, prepared by modern English men of letters were only partially inspired from a classical imagination. In fact, the municipality had demanded the cremation. The quarantine law allowed the corpses to be carried away from the beach only "on condition that we burn them to ashes". In short, Shelley's case proves that, for a man of the North, to live in a Greek style was very "romantic".

Translated by RADU R. ȘERBAN

* For want of Călinescu's edition (Selected Letters of Percy Bysshe Shelley edited with an introduction by Richard Garnett, London: Kegan Paul, Trench, 1884), we have used *The Letters of Percy Bysshe Shelley*, selected with an introduction by R. Brimley Johnson, London: John Lane the Bodley Head Ltd., New York: Dodd, Mead and company, First published in 1929

Europeanismul lui G. CĂLINESCU

Evident, pentru G. Călinescu, civilizația europeană derivă, în fundamentele ei, din spiritul elenic, acel spirit care este integrator fără a fi imperial, dar care, totodată, acceptă doar parțial și reticent alt tip de valori decât cele pe care și le prescrie singur. Într-adevăr, polisul grec înfrunchează însăși contradicția fundamentală a culturii europene: pe de o parte, în linie geneologică — spiritul investigator, doritor a se recunoaște și a se transmite în alții, iar pe de alta, în linia existenței sociale și a psihologiei colective și individuale — o anumită circumspicție față de ceea ce este nou sau străin, fără ca aceasta să implică patologică xenofobie (căci xenofobia, în special la Atena, nu reprezenta o formă de ostilitate comunitară, de sovinișm, ci avea mai mult un aspect juridic — reflectind o precauție demografică — de restrângere a drepturilor metecului; acestuia, însă, i se acorda toată cinstirea dacă se dovedea a fi artistan iscusit, orator abil, îns luminat și cultivat etc. În acest sens, exemplul cel mai lămuritor este cel al lui Aristotel: « Stagiritul », « cel venit de la Stagira »).

Totuși, relativa izolare a grecilor, fie și în marele spațiu panelenic, unitar în spirit și totodată fragmentat într-o multitudine de alte izolare, subminat de vanitatea, de prejudecățile fiecărei cetăți în parte — această izolare este incontestabilă. Și tot Călinescu, făcând comparația cu orgoliul Occident al primei jumătăți din veacul nostru, arată în ultimul capitol din « Istoria literaturii române de la origini până în prezent », intitulat « Specificul național »: « Pentru el [pentru occidental], « occidental » este egal cu civilizată, « oriental » cu barbar. Și grecii nu erau acest dispreț, care i-a pierdut, pentru alții. »

Contactul romanticilor englezi cu « elenismul » este văzut de Călinescu aproape exclusiv din perspectiva a ceea ce reprezintă el drept contradicție: Elada ar fi un spațiu care îi fascinează prin el însuși, dar pe care îl înțeleg doar prin datele romanțismului, cum o arată și ultima frază din eseu « Elenismul briților »: « ... pentru un nordic, a trăi grecește este foarte „romantic” »; și, în plus, ei se raportează mereu la propria lor zonă, aflată aproape de legenda și reala Thule. Tocmai de aceea, Grecia și în general lumea antică europeană le apare lor mai degrabă ca un mozaic de frânturi mitice decât ca matrice a culturii pe care și ei o reprezintă. Matricea o simt străină, s-au rupt de ea, și o privesc doar ca pe o minunată realitate pierdută. De aceea ei caută în Elada insolitul, nu fundamental; ceea ce e mai puțin specific li se pare relevant. Astfel, Shelley este prezentat făcându-i inteligibilă această realitate abia cînd crede a fi înțeles semnificația teatrului deschis, ca edificiu înscris într-un mediu ce oferă posibilitatea unică în istoria culturii a transferului (« commerce ») între omul spectator și lumea. Lumea antică ar fi deci pentru el, în primul rînd fantoma unui mod de existență irecuperabil, cu date irepetabile și de aceea el îl percepe deformat, mitizat, neînțelegîndu-i esența: artificialitatea, ca act despotice al omului față de natură. În loc să fie cultură și adevăr inteligibil, Grecia este pentru el doar legendă. După cum mările septentrionale și insulele lor, cercetate de un Pytheas Massaliotul, erau pentru greci zări misterioase ale unei lumi al cărei sens le scăpa, tot astfel și nordicul romantic se afla fascinat de lumea veche, dar străin ei.

Într-adevăr, dacă pentru Călinescu spațiul clasic ideal era un spațiu exclusiv al omului, un spațiu « total » lipsit de vegetație, un uriaș « interior », căci exteriorul aparține prin definiție naturii în expansiune, Shelley observă, în schimb, cu precădere, năpădirea înfăptuirilor omului de către formele inferioare de viață; cele dintîi rămîn, deci, ca simple semne ale mitului, însoțite prin vălmășagul naturii, singura care le conferă penitență. Într-o scrisoare din Roma, către Thomas Peacock semnalează vegetația care invadează ruinele, vechile ziduri, dărăpănate, cuprind între ele « pașii nemide și verzi, pe care au crescut cițiva ulmi, pașii întrerupe, pe care margini, de blocuri de ruine, copleșite de frunzele late ale plantelor agățătoare », iar toate acestea au drept acoperiș « etern » — « cerul albastru ».¹

« Interiorul », drept cadru al existenței eline, este pentru Călinescu o necesitate indiscutabilă. De aceea refuză, pe bună dreptate, ideea că teatrul era construit deschis pentru a oferi posibilitatea de comunicare cu natura în timpul spectacolului sau că Grecii ridicau coloane pentru a simți bătaia vîntului ca printru arbori, în codru.

Această latură esențială a culturii elene: latura rațională, artificială, rămîne aproape de neînțeles romanticilor. Ne putem întreba, însă, dacă în însuși contextul erorii, ei nu au sesizat o altă latură, care distinge net această cultură de culturile moderne: persistența, paradoxală, a « sălbăticiei », dorința primară de a simți în mod nemijlocit fenomenele naturii, dorință ce intra, totuși, în rezonanță cu sentimentul triumfului.

« Interiorul » grecilor era și un mod de a contura exteriorul, nu numai de a se contura pe sine ca în vremurile moderne. Grecul trăia simultane. În două medii, iar faptul că « mirosul și prospețimea cîmpului pătrundeau în cetăți » și era simțit prin temple și în teatrul, în permanență, faptul că omul se afla mereu în lumină și în bătaia vîntului, nu puteau să nu formeze existența în cu totul alt fel decât este formată cea a omului modern, care aleargă zorit dintr-o incintă în alta, ieșirea în parc fiind pentru el un eveniment, deseori o escapadă.

Această latură i-o atras pe romantici, opresați de urbea totală, dar nu ei au inventat-o spre a o aplica în mod forțat elenilor. Nu numai pentru englezi, pentru Shelley, dar și pentru un Hölderlin, de pildă — și poate mai mult pentru el — Grecia este în primul rînd, locul tinerilor firii, nu al rațiunii și artificialului, idolul său fiind Empedocle — vizionarul, « nebunul », atît de contestat de mulți din ai săi (de Platon și Aristotel, de pildă) și de care va ride în « Ars poetica ». Horațiu, poate cel mai « elenic » creator român. Și totuși Empedocle a existat și a fost grec și tot în Grecia s-a zămislit delirul gigan, primitiv din « Bacantele » lui Euripide, toate acestea găsindu-și explicația într-un model de viață în care izbucnea, periodic, chiar în elaboratele lumi ale artei și filozofiei, substratul străvechi, mistica naturii, a elementelor.

Raportul dintre tipul de europeanism al lui Călinescu și cel al romanticilor este, deci, unul de complementaritate: rațiunea constructoare, « interiorul », de o parte; insolitul, miticul, natura atotputernică — de cealaltă. Din acest « conflict » roditor credem că se poate reconstitui icona, întrucît a spiritului elin și totodată a spiritului european, fiindcă ceea ce-i unește pe romantici și pe Călinescu este tocmai tendința europeanului de a asimila prin autoproiecție și prin selecție personală, cum va face marea critic în al său « mit mongol », « Sun sau calea netulburată », unde modul oriental de înțelegere a lumii este integrat cu simpatetică ironie europeană.

¹ « The Letters of Percy Bysshe Shelley », selected with an Introduction by R. Brimley Johnson, first published 1929

Activitatea eseistică a lui Ramon Pérez de Ayala (mai puțin cunoscută, pentru că a rămas în cea mai mare parte risipită în revistele vremii) completează strălucit opera lui de poet și de romancier. Contemporanii au prețuit în cel mai înalt grad această latură, sau mai bine zis vocația a scriitorului spaniol, care, să nu uităm, aparține unei generații de esești de valoare și notorietate europene: D'Ors, Ortega y Gasset, Madariaga. «Ayala este înaintea de toate un eseist», a observat încă din primul deceniu al secolului prestigiosul (pe atunci) critic Andreino. Iar Francisco Agustín, referindu-se la amprenta eseistică pe care o poartă opera lui Ayala, scria în 1927: «După Unamuno, el este, în pofida atitudinii lui umoristice, cel mai grav și chiar moralizator dintre eseistii noștri, cuceritor prin sinceritate, profunzime și adevărate absolută la valorile morale ale artei. Spre încântarea cititorului, toate aceste calități ni se prezintă cu o eleganță a ideilor extrem de personală». La fel de elogios îl apreciază opera eseistică și Salvador de Madariaga: «Spiritul lui e deschis spre toate epocile și e transparent pentru toate luminile care emană din realitate. Bun european prin ampla comprehensiune a valorilor intelectuale pe care în cursul istoriei le-a format continentul nostru și bun spaniol prin sensibilitatea pentru glasurile Orientului, precum și pentru virtuturile care ajung în Europa de peste Atlantic, nu e stînjinit nici de dogma catolică, nici de raționalismul excesiv care a sterilizat atîtea minți luminate în secolul al XIX-lea. Gustul lui își trage seva din adevăr și din natura omenească și își găsește rafinamentul în familiaritatea cu marii maeștri europeni.»

O admirabilă deschidere și capacitate de îmbogățire prin permeabilitatea selectivă la experiența altor popoare ne oferă Ayala în impresiile pe care le-a cules în Marea Britanie, grupate de noi sub titlul *Ulise și spiritul englez*. Față de cultura engleză își recunoaște bucurios marile datorii spirituale, căci Anglia l-a ajutat enorm să se modeleze și să se cunoască pe sine, cu precizarea că anglofilia nu-l împiedică nicidecum să pretuiască și alte culturi. Calitățile pe care le admiră la englezi (receptivitatea, flexibilitatea, umanitarismul, normele conviețuirii umane civilizate consacrate de expresii ca: *self government, self control, fair play, comfort, sport, gentlemanliness, to realize etc.*) au devenit norme și pentru el. În spiritul englez, comparat cu spiritul lui Ulise (cauzist, sinuos, ingenios), putem vedea propriul său ideal: deschiderea spre lucruri și spre valori, oricât ar părea de neobișnute, absorbția și asimilarea lor conform cerințelor spiritului propriu, un interes fără margini pentru ce e al altora, ceea ce nu-l împiedică să rămână credincios față de ce e al său, deoarece — în viziunea lui Ayala, guvernată de *coincidentia oppositorum* — «curiozitatea și fidelitatea sint, fiecare dintre ele, consecința și manifestarea celeilalte».

ANDREI IONESCU

ULYSSE și spiritul englez

RECEPTIVITATE ȘI FLEXIBILITATE

Duhamel scrie undeva că Anglia este țara cea mai faimoasă și cea mai necunoscută. Pare un paradox, dat fiind că faima este o cunoaștere răspîndită pe o arie foarte întinsă și prin urmare un lucru nu poate fi cel mai cunoscut și totdeodată cel mai necunoscut. Și totuși se poate, fiindcă între cunoașterea extensivă (faimă, celebritate, bogăție de știri) și cunoașterea intensivă (înțelegere) este un raport de opoziție. Lucrurile stau la fel ca în cazul autorilor clasici, pe care aproape toată lumea îi cunoaște din auzite, dar pușini sînt aceia care-i cunosc și înțeleg, cu alte cuvinte cei care pătrund înțelesul operei lor.

Voi povesti cum a avut loc primul meu contact cu Anglia, care, lucrînd asupra personalității mele în formare, a determinat o anglofilie constantă de atunci și pînă astăzi. Trebuie să spun că această anglofilie nu împiedică, ci dimpotrivă stimulează admirația mea pentru alte țări, și faptul că eu dătoresc mult Angliei nu înseamnă că nu sînt îndatorat și celorlalte, pentru o serie întreagă de motive. Dar cred că, dintre toate, Anglia îmi este cea mai bine cunoscută. Sau, ceea ce este același lucru, cred că am ajuns să mă cunosc pe mine însumi prin intermediul Angliei.

Primul meu contact cu poporul englez a avut loc din împlinirea la prima vedere, dar poate că a fost totuși predestinat, la vîrsta doi nesprețecut ani. Îmi petreceam vacanțele de vară cu părinții mei lingă Gijón, într-un sat care se numea La Gula. Nu departe era o topitorie de fier; el Molinón. Inginerul care conducea întreprinderea era un englez, mister Philip Walsh.

La vîrsta aceea fragedă, îmi plăcea să vînez și pot spune că eram un vîntas foarte bun, deși nu îmi frumosea să mă laud. Cu o pușcă de calibru mic, pe care mi-o dăruise tata, cutreieram destul de des împrejurimile, străbătînd cîrînguri și izlazuri, ca să extermin păsările. Alți copii furau ouăle din cuiburi. Niciodată nu mi se sugeraseră sentimente de milă pentru făpturile naturii și nu aveam remușcări pentru uciderea acelor viețuitoare inofensive.

* Din volumul de eseuri *Tributo a Inglaterra* (Tribut datorat Angliei), Madrid, Aguilar, 1963.

Într-o zi m-am întâlnit în marginea satului cu mister Philip Walsh. A intrat în vorbă cu mine. Parcă-l văd. Zimbea nu mai cu ochii și pronunța cuvintele abia mișcând din buze. Pentru mine nu era un lucru nou, fiindcă și uni dintre profesorii de la Colegiul Iezuit din Gişon pronunțau la fel. Dar la ei era un semn de superioritate, de mister și distanță, pe când la mister Walsh am simțit imediat că era o formă foarte expresivă de apropiere discretă și că se putea adăuga, timidă. S-a arătat interesat de sportul pe care-l făcăm, și eu eram grozav de mândru că-mi pot arăta îndemânarea, pe care el o admiră tot sau s-a prefăcut că mi-o admiră.

Nu mi-a spus nimic care să sune ca o dezaprobare a cruzimii mele, ci s-a mulțumit doar să-mi pună câteva întrebări inocente, de ordin practic, de ce și pentru ce, în care a folosit de mai multe ori cuvântul «umanitar», și la care eu am răspuns cu aplomb și obraznicie copioasă. Ce-i drept, însă, m-am simțit profund tulburat și rușinat și mi-am jurat, în ungerile cele mai intime ale conștiinței, să nu mai vin, chiar dacă, din cînd în cînd, îmi place să trag la țintă și nu pot tăgădui că-mi place să mănînc, ca am atunci mister Walsh mi-a mărturisit că-l place și lui să mănînce, carne de prepeliță și de orice vinat, care n-ar putea ajunge pe masa noastră dacă n-ar exista ocupația crudă de vînător.

Este acesta un sentiment umanitar sau este ipocrizie, din partea mea și din partea lui mister Walsh?

Formulez această întrebare pentru a arăta că, de la primul meu contact aleatoriu cu poporul englez, mi s-a înfișțat această ambiguitate morală care, de când există Anglia, i-a descumpănit întotdeauna pe străini. Sint sau nu sint englezii umanitari? Sint sau nu sint ipocriți? Perfidul Albion este sau nu este un adevăr?

Fie-mi îngăduiți o scurtă digresiune, dat fiind că va trebui să reflectăm în cele ce urmează asupra acestei teme capitale, fără a cărei înțelegere deplină psihologia rămîne un univers ermetic și inaccesibil.

Deși nu-mi plac afirmațiile prea răscăpite, îndrăznesc să cred că engleza, după elina clasică, este limba care posedă cele mai mare număr de nuanțe, adevăcouri și dedublări în ceea ce privește unul și același cuvînt sau concept. Fără îndoială că mentalitatea greacă era foarte sinuoasă. Sinuos înseamnă cu multe sinuri de apă și meandre. Sinuozitatea implică prin urmare aptitudinea receptivității, dar nu implică nicidecum falsitate, ci doar, poate, ceva ascuns, tănuț.

Coastele grecești sint extrem de sinuoase; la fel cele britanice. De-a lungul istoriei, imperiul atenan și imperiul britanic sint singurele imperii de tip strict maritim și comercial; cu alte cuvinte, al căror instrument sau organ funcțional, atic pentru asimilarea și expansiunea culturii, cit și pentru realizarea unei forme specifice de alcătuire politică, extrem de delicată, dat fiind că este dinamică și discontinuă — discontinuă în spațiu, deși continuă în timp, grație dinamismului său — a fost flota comercială sau de război. Desigur că acest lucru se datorează, în mare parte, unor motive de geografie fizică. Anglia este o insulă, iar Grecia, o puzderie de insule. Imperiul atenan și cel britanic nu se înfișează ca două imperii-emporii.

Atenienii denuneau «emporiu» agenția comercială instalată în țări străine. Emporiu este un fel de piață. *Entopos* în greacă înseamnă comis-voiajor. Asta ne arată că grecul colonizator era vînzător, negustor. Să mai facem un pas și să compunem etimologia lui *entopos*. Cuvîntul s-a format din *ent*, care înseamnă în sau prin, și *poros*, galerie, drum sau comunicare. Cînd vorbim de porii pielii noastre, ultimăt uneori că ne referim la subtile căi de comunicație între corpul nostru și lumea exterioară. Și cînd spunem despre o materie că e poroasă ne referim la numărul mare al acestor căi de comunicație care o străbat. Mi se pare în afară de orice îndoială

faptul că mentalitatea elină și cea britanică întrec în porozitate toate celelalte mentalități.

Între imperiul și emporiu nu există decît o afinitate prozodică. Imperiul, în latină *imperium*, înseamnă puterea executivă, facultatea de a porunci, voința de ordine. Nu s-a făcut nici o legătură între imperiul și emporiu. Ce-i drept, însă, în domeniul etimologiilor sîm foarte puține lucruri. Mi se pare totuși curios că Lucrețiu scrie *operator* în loc de *imperator*. N-ar fi de mirare să se descopere că a existat o genealogie comună pentru imperiul și emporiul, dacă avem în vedere și alte cuvinte similare, cum ar fi *opus*, *operis*, care înseamnă nevoie de efort pentru a duce la capăt un lucru, dar și opera realizată prin acest efort, sau două concepte care se reclamă reciproc și se înlănțuie prin opozite: *operio*, care înseamnă a deschide, și *operio*, care înseamnă a închide, sau, în sfîrșit, *poros*, care mai înseamnă și deschidere. Emporiul cere imperiul, iar imperiul sinte nevoia unui emporiu. Dar aceste considerații tin oarecum de domeniul fanteziei (...)

Pe scurt, Atena și Anglia sint cele mai importante manifestări politico-sociale care denotă, sub aspect economic și cultural, porozitate și sinuozitate; cu alte cuvinte, receptivitate și flexibilitate.

Eroarea cea mai răspîndită constă în a identifica sinuozitatea și porozitatea cu simulara și disimulara; într-un cuvînt, cu ipocrizia. Și grecilor li s-a aplicat calificativul de ipocriți. Ipocrit, în grecește, înseamnă actor de teatru, histriion. Grecii au fost, fără îndoială, mari actori și histriioni. Dar anglo-saxonii și castilienii sint oameni cei mai lipsiți de histrionism. De aceea, și nu e nici un paradox, au putut crea un teatru național autentic. Insist asupra faptului că omul sinuos și poros este omul cu experiență bogată, acumulată în călătorii numeroase și lungi, așa cum ni-l înfișează Homer pe Ulysse. La tipodul, în sens etic, al sinuozității și porozității nu se află, cum se crede de obicei, sinceritatea și candore, ci superficialitatea compactă și închistarea opacă. Menționînd aspectul etic, folosim un cuvînt născut în Grecia și o idee elină. Etica grecească era sceptică (adică examinătoare și scrutaătoare); prin urmare, speculativă și cazuistică. Socrate, cu dialectica lui, a fost părintele eticii. S-a spus pe bună dreptate că el a coborît etica din cer pe pămînt. După părerea lui, ajungem la ideea de bine și la punerea ei în practică prin intermediul și în urma examinării sincere a unui număr nesfîrșit de cazuri particulare, și în fiecare dintre ele reușim să percepem o anumită proporție sau un reflex parțial al bunătății absolute. Decalogul iudaic, dimpotrivă, se bazează pe voința finalistă a lui Iehova; ne este impus în mod dogmatic și ne obligă, fără a ne da posibilitatea unei examinări personale, să acționăm într-un mod rectiliniu și identic în toate situațiile. Conform eticii grecești, fiecare trebuie să se acomodeze și să asculte de cerințele fiecărui caz în parte. Conform regulii semitice, este nevoie să acomodezi toate cazurile la unul singur, iar pe cele care nu se pot acomoda să le ignorezi ori să le suprimi. Nu încerc să aduc laude sau să fac reproșuri uneia sau alteia dintre cele două etici, ci numai să le descriu succint, pentru a arăta că cine urmează etica rectilinie poate fi, în pofida acestui fapt, nesincer, ipocrit și mincinos. La fel cum poate fi foarte bine sincer, candid și de bună credință acela care urmează etica elină, de tip cazuistic. Omul înclinat spre fărâncerie și spre profitul fără scrupule are, mai curînd decît cel nefăărit, nevoie de o etică de fier. Omul sincer din fire este întotdeauna așa, în fiecare dintre situațiile în care se află.

În perioada alexandrină s-au conciliat, armonizat și contopit aceste două orientări ale eticii. Lucrurile niciodată nu se petrec din întîmplare. Alexandria a fost centrul

cel mai important al filosofiei, moralei, științei, navigației și artelor mecanice din lumea veche. Creștinismul este, în mare parte, alexandrin. S-a realizat atunci un fel de echilibru între aspectul dogmatic sau revelat al moralei și aspectul empiric sau cazistic; între etica biblică și etica elină. Acest caz, după părerea mea, nu se întâlnește după aceea decât în epoca modernă, în Anglia dinastiei Tudor. În cadrul eticii britanice, linia interioară și inflexibilă a eticii biblice se ramifică neîncrețit în cazistica cea mai ductilă și fertilă, tocmai pentru că este onestă.

UMANITARISM

Îndrăznesc să cred, repet, că engleza, după elina clasică, este limba cea mai sinuoasă, cazistică și analitică. Aș vrea să dau un singur exemplu, cuvântul *uman*.

Uman vine, desigur, de la *homo*, *hominis*, om. Dar de unde vine *homo*? Încă de pe timpul romanilor se presupunea că vine de la *humus*, pământ. *Pulvis es*, Astfel, oamenii sînt cei care s-au născut și au crescut pe pământ, spre deosebire de *coelites*, cei care s-au născut în cer, ființele cerești. Quintilian lă în deridare această etimologie, întemeindu-se pe faptul că și animalele se nasc și cresc pe pământ. Acest amănunt nu e lipsit de importanță, cum se va vedea. Fapt este că pentru noțiunea de «uman», în aproape toate limbile europene, se folosește un singur cuvânt, cu aceeași accepție: ceea ce se referă la om în general. El bine, englezii au dublat acest cuvânt, uman, în două cuvinte: *human* și *humane*, care nu înseamnă același lucru. Primul cuprinde tot ce e referitor la om în calitate de ființă fizică; cum am spune, sub raport antropologic. Cel de al doilea se referă la om în calitate de persoană etică, și este echivalent cu bun, binevoitor, compătimitor, afectuos, tandru, înțelept — atenție la acest aspect! — față de animale. Din *humani* derivă umanitatea, în mai toate limbile. În engleză, din *human* derivă *human-kind*, care înseamnă umanitate în sensul de omeneire, suma și ansamblul tuturor oamenilor, neamul omenesc, iar din *humane* derivă *humaneness*, care înseamnă tot umanitate, dar în sensul de bunățate și afecțiune cordială, nu numai față de ceilalți oameni, ci și față de toate ființele vii care se află pe pământ: animale și plante. Pe scurt, cartierul cruzimii. Crud înseamnă singeros, încă pe vremea latinilor. *Cruor, sanguis*; de unde vin *crudus* și *crudelis*. *Crudus vulnus* înseamnă rană sîngerindă. Dar lucrurile nu se termină aici, ci, așa cum atmosfera îmbătrănește și învalulează cele două emisfere ale pământului, tot astfel în engleză există un cuvânt care le împreună și le contopește pe celelalte două. *Humanity*, umanitate, înseamnă natura specifică a omului, *human-kind*, și totodată sentimentele afectuoase ale omului, bunățatea naturală, *humaneness*. Cuvântul *humanity* se folosește și la plural, ca și în celelalte limbi, pentru a desemna studiile clasice, umanistice, care sînt mama și piatra de temelie a umanității noastre. În marile Universități britanice se lucrează în acest domeniu la fel de bine sau poate chiar mai bine decât în orice altă țară, pentru că familiarizăm cu antichitatea clasică și cunoașterea ei profundă se îndreaptă cu precădere spre ormarea caracterului tineretului, pe cînd în Universitățile de pe continent s-a dat mai multă importanță aspectului științific, filologic și istoric. Cu rîntul englez *human-ness* ne duce cu gîndul la franciscanism: «frate lup», «frate porumbel», «frate copac». Iar franciscanismul se apropie cel mai mult de păgînismul elin: «soră .pă», «frate soa.». Romanii erau cruzi și nu cunoșteau aceste sentimente. Totul este limpede și se pare că nu putem merge mai departe în această cazistică analitică, pentru că s-au terminat posibilitățile de dedublare a cuvîntului «uman». Dar încă nu e destul. Iată cum începe esul *Despre bunățate și bunățatea naturală* (ce carte mare este cartea de euseri a lordului Bacon !): «Folosesc cuvîntul bunățate în acest sens: ceea ce

afectează deplină bunăstare a oamenilor. Grecii o numeau filantropie. Cuvîntul umanitate (*humanity*), chiar dacă de uz curent, este prea slab pentru a exprima acest concept. Numesc bunățate pur și simplu cea bunățate dobîndită prin obișnuință, și bunățate naturală, inclinația înnăscută spre bunățate. Dîntre toate virtuțile și demnitățile spiritului aceasta este cea mai mare, căci este o trăsătură divină. Fără ea, omul este o ființă nefecată, rea și sterilă, mai rea decât un vierme». Iată, deci, că pentru a se exprima mai nuanțat (sinuozitate și porizitate), mentalitatea britanică a lordului Bacon apelează la analitică limbă greacă.

Societățile de protecția animalelor și plantelor sînt un produs spontan al temperaturii înnăscut al englezilor. S-a încercat transpunerea lor în alte țări, dar au o existență precară și uneori dispar foarte repede. În schimb, prosperă în Anglia, unde de fapt nici n-ar fi nevoie de ele, pentru că nu se concepe să fie maltratată grațiu, din frivolitate sau capriciu, o ființă irațională sau o plantă. În limba engleză, aceste societăți sînt în cel mai deplin înțeles umanitare, așa cum am văzut. Dar color care nu sînt englezi și, prin urmare, nu posedă cite două cuvinte și concepte pentru «uman», umanitate și umanitarism, li se pare oarecum surprinzător, sau comic, asemeni lui Quintilian, ca această denumire să se aplice sentimentului de simpatie și iubire pentru animale și plante, și chiar ajung să se îndoaie de sinceritatea acestor sentimente. Dar dacă acest sentiment n-ar fi preexistat în conștiința englezilor, n-ar fi avut nevoie să se dedubleze și să caute atîtea cuvinte pentru a-l exprima. *Nihil est in intellectu quod prius non fuerit in sensu*. Realitatea mentală nu e mai puțin reală decât cea materială. De exemplu, puteratul ipotenuzei, centaurul, ursitoarele. Chiar eroarea este un lucru real. De aceea viața și istoria constau într-o strădanie necontenită de a îndrepta erorile; cu alte cuvinte, de a modifica realitatea.

După cîțiva ani de absență, a doua zi după ce am sosit la Londra am ieșit în cursul dimineții să fac o plimbare cu automobilul printr-unul din parcurile orașului, care seamănă atît de mult cu pașistele și crîngurile naturale, cu contururile esomate. Mi-a întrerupt delectarea contemplării o frînare bruscă a automobilului. Ce se întîmplă? am întreb. O vrabie, mi-a răspuns șoferul. Mi-am amintit de vrăbiile pe care le omoram în copilărie, cu pușca, cînd am făcut cunoștință pentru prima dată cu un englez, mister Walsh. Șoferul oprise acum brusc, făcîndu-mă să-mi pierd echilibrul, ca să nu strivească o biată vrăbiușă neatență. Pe de altă parte, vrabia, asemeni unui pieton britanic, nu considera că trebuie să-și întrerupă ciugulului din pricina automobilului care se îndrepta spre ea. În Anglia, bipedul cu pene nu au de ce să se teamă de bipedul fără pene, cum i-a denumit pe oameni Platon. Copiii și păsările — observă un autor englez — sînt cei mai buni fizionomiști și-și recunosc de îndată pe adevărații prieteni.

Trecînd în aceeași dimineață pe podul Putney, am descoperit un spectacol incredibil. Erau și aici, ca pe toate podurile din lume, cîțiva oameni fără ocupație, aplicați peste balustradă. Contemplarea apei care curge alene pe sub poduri constituie o inefabilă emoție metafizică și poetică: «Viețile noastre-s rîuri/care curg încet spre mare». Dar aceștia nu erau niște filosofi. Stăteau cu brațul întins și mîna desfăcută, cu palma în sus. Pescărușii, păsările cele mai sălbatice și nesociabile, veneau să se așeze pe brațele și pe umerii lor și să le mînce din palmă, asemeni porumbeilor domestici albaștri și argintii din piața San Marco. Pentru că englezul a umanizat și a domesticit natura întreagă, începînd cu propria sa natură biologică. Este omul cel mai îmblînzit și prin urmare cel mai îmblînzitor. Așa cum parcurile englezezi păstrează tot ce este esențial în natura în stare liberă, peisajul englez, oriunde ai merge, este umanizat și se înfățișează, asemeni unui parc, ca o natură domesticită.

Mai susțineți și acum că totul este rezultatul ipocriziei, împinsă pînă la limita maximă, subtilă și înșelătoare, a chințenșelor? Dacă ar fi așa, atunci binencuvîntată fie ipocrizia. Dar...

INTENȚII ȘI REZULTATE

Cinicul La Rochefoucauld declară că «ipocrizia este omagiu pe care viciul îl aduce virtuții». Deși această părere pare *prima facie* o sentință apolinică, nu este decît o frază strălucitoare, pe care, dacă o examinați mai îndeaproape, vezi că nu are strălucirea unui metal prețios. După sentința lui La Rochefoucauld, ipocrizia presupune percepția clară și recunoașterea intimă a virtuții. Prin urmare, așa cum recunoașterea păcatului este principiu unei vieți de sfințenie, iar recunoașterea erorii este principiu cunoașterii adevărate, tot astfel ipocrizia, în acest sens, ar fi principiu virtuții. Așa numita legendă neagră care circula pe seama Spaniei se datorează în mare parte aprecierilor imprudente pe care spaniolii le-au făcut despre ei înșiși și pe care ceilalți au avut tot interesul să le ia în serios. Tot astfel la numeroșii scriitori englezi înțeleg mîrturisiri cu privire la ipocrizia britanică. Dacă ne gîndim bine, însă, vedem că toate mîrturisirile pot cuprinde o doză de adevăr, în afară de una singură. Mîrturisirea de ipocrizie se anulează pe sine înșiși.

Dar de fapt, nu despre asta era vorba. Deosebirea esențială constă în aceea că europenii de pe continent judecă de obicei morală după intenții, pe cînd englezii, mai chibzuiți, s-au obișnuit s-o judece după rezultate.

Sfera intențiilor e impenetrabilă. Să judeci intențiile implică ceea ce catehismul numește o judecată temerară. Și încă ceva: cel care face acest lucru trădează, fără să-și dea seama, fondul obscur al propriei sale intenționalități. Cum spune proverbul, și iadul e pavat cu bune intenții. Intenția bună își pierde valoarea, dacă nu e însoțită de voință activă și de mijloacele adecvate pentru a o realiza.

În *Caracterele* lui La Bruyère dau peste următoarea observație, caracteristică pentru mentalitatea continentală: o persoană care, pentru a-și păstra linia, bea și mîncîncă foarte puțin nu înseamnă că este sobră și cumpătată, iar cel care dă bani unui prieten sărac, pentru a-și liniști conștiința, nu înseamnă nicidecum că este generos. Și adaugă: «Numai intențiile (motivele) determină meritul actelor» afirmație care exprimă un punct de vedere greu de combătut. Aș încerca doar să atrag atenția că punctul de vedere contrar nu e lipsit de îndreptățire. Fapt este că cel dinții nu mîncîncă, nu bea și-și păstrează supletea, iar cel nevoias a scăpat dintr-o situație strîmtoară cu ajutorul banilor primii de la prieten. Modul de a gîndi al lui La Bruyère este comentat cu umor de Sterne, căci l-a surprins de cum a pus piciorul pe continent. Nu trebuie să uităm că *le sens de humour* este ultima expresie și aura vitală a analiticei, comprehensiviei și toleranței mentalității britanice.

LEGILE CONȘIINȚII UMANE

Englezii, cei mai pricepuți negustori, după grecii antici, sînt convinși că cinstea este condiția esențială pentru comerțul prosper. Bentham a întemeiat pe acest principiu o întreagă doctrină etico-economică: utilitarismul. Să contribuim la realizarea utilității în folosul aproapelui se refrînge, la urma urmei, asupra ta înșuși, sub forma utilității tangibile. Nimeni nu poate bănuși de ipocrizie sau de egoism această doctrină, cu toate că e foarte greu s-o pui în practică, dacă nu ești englez, căci cea mai mare parte dintre noi, ceilalți, ne lăsam ușor ispitiți de utilitatea imediată, considerînd că nu trebuie să dai vrabia din mîină pe cioara de pe gard.

Dar oare formele britanice, stăpînite și corecte, fără a fi lipsite de afabilitate, în relațiile cu ceilalți oameni, bunele maniere în societate (*moderatione, quid nimis*), domeniu în care nu cred că există vreo altă națiune care să-și înveci pe englezi, sînt și ele tot forme pur exterioare, false și ipocrite? Oamenii fără intimitate și bună-cuviință, mereu zgometoși și, din motive egoiste, întempestiv expansivi, sînt înclinați să ia rezerva cuvincoasă drept semn de ipocrizie sau de trufie, căci nu de puține ori s-a spus că englezii sînt trufași. Dacă ne gîndim mai bine, vedem că nu se poate menține în mod armonios conviețuirea umană fără o anumită doză de rezervă și demnitate. Dar nici rezerva nu este ipocrizie, ci dovadă de veracitate mută, nici demnitatea nu trebuie confundată cu trufia.

Noi, oamenii, avem și o a doua natură, care este natura dobîndită prin educație. Procesul vieții individuale constă în neutralizarea neconștientă dintr-un efort și o rezistență în echilibrul ascendent dintre prima natură, care este personalitatea nativă și originală, și cea de a doua natură, care este cultura. Pe lîngă legile naturale, de la care nu ne putem abate în lupta pentru existență împotriva universului fizic decît cu riscul de a pieri, există și alte legi, nu mai puțin inexorabile, care guvernează cea de a doua natură: legile conviețuirii umane.

Dacă s-ar face un calcul, pentru a vedea care este poporul care, după greci, a descoperit mai multe legi naturale, mi se pare că puține popoare pot rivaliza cu englezii. E de ajuns să amintim numele lui Newton, Darwin, Faraday și Rutherford. Dar, totodată, dacă facem o investigație experimentală asupra legilor de conviețuire (atît sub aspect național și particular, cît și sub aspect internațional), nu se impune concluzia că și în acest domeniu englezii se află la loc de cinste. Cu excepția artei culinare. Deși... dacă ne gîndim bine, vedem că pentru englezi mîncarea este un motiv sau pretext pentru conviețuire. Cu cît este mai mică importanța mîncării, cu atît este mai mare importanța conviețuirii, lată bunăsoară, cealaltă, care este manifestare socială mai curînd decît mîncare propriu-zisă, pretext pentru conversații. Din păcate, așa cum cel ce ignorăază legile naturale la de obicei știința drept ficțiune, fraudă sau superstiție, tot astfel cel care este lipsit de educație în ceea ce privește legile conviețuirii presupune că la temelia lor stă disimularea sau ipocrizia, fără să poată sesiza norma complexă și strictă, bazată pe veracitate incoruptibilă, după care se conduce *gentleman-ul* englez.

Îmi amintesc că la Universitatea din Oviedo — care este o Atenă a Spaniei — predomina, pe vremea studenției mele, următoarea ierarhie: în Istoria dreptului, Germania se află în frunte; în economie politică și sociologie, Germania și Franța; Italia, în Drept penal; iar Anglia, în știința și arta politicii, cu alte cuvinte, în politică înțelegă nu numai ca drept constituțional și tehnică a guvernării, ci și ca normă ideală de conviețuire umană, capabilă să asigure satisfacerea deplină a unui număr cît mai mare de necesități, atît elementare și practice, cît și de ordin superior și dezinteresat (*self government*); respect pentru lege, libertate individuală, respect și stăpînire de sine (*self control*); respect reciproc, onestitate etică și intelectuală (*fair play*); bune maniere, siguranță și independență economică, demnitatea muncii materiale, *comfort*, soliditate, autenticitate și bun gust în lucrurile curente, venerație și simțul conservării față de trecut, curiozitate selectivă față de nou, repulsiune față de incorectitudine cu privire la alții și la sine înșuși, curajul de a înfrunta realitatea așa cum este (*to realize*); sinceritate în cultul religiozității, caritate tăcută și generoasă, cavalierism (*gentlemanliness*); instrucție universală, sport dur și sport de agrement, plăcerea cultivării și savurării artelor,

literaturii și naturii. Toate acestea, fără excepție, ca patrimoniu comun al societății politice, *Commonwealth*.

Unele dintre aceste trăsături, fie ca note caracteristice pentru întreaga comunitate, fie ca aspirații individuale, pot fi observate la aproape toate națiunile cultivate; dar în totalitate și într-un raport de echilibru s-au consolidat îndeosebi în psihologia colectivă britanică. Dealtfel, unele dintre aceste trăsături circulă în toate părțile cu eticheta sau denumirea lor engleză, care nu admite o traducere exactă și completă în alte limbi; de exemplu, *self government, self control, fair play, comfort, sport, gentlemanliness, to realize*. Când un englez folosește una dintre aceste expresii, implică, include și dă să se înțeleagă o mare diversitate de factori complementari și de nuanțe tactice pe care străinul, de obicei, nu reușește să le distingă, să le perceapă sau să le bănuiască măcar. În general, chiar dacă un englez și un ne-englez conversează folosind același cuvânt și concept britanic, să zicem sport, fiecare dintre ei se referă la un conținut de conștiință diferit, dacă nu chiar ireductibil [...]

Începuturile sportului civic se situează în Grecia. Sportul atenic, a cărui întruchipare strălucită a fost Alcibiade, și sportul spartan, unde nu existau personalități izolate sau stele, reprezintă polurile opuse ale sportului: sportul de plăcere și sportul dur. Sportul spartan (atât al băieților, cât și al fetelor) avea drept scop întărirea corpului și formarea caracterului: era o educație de stat. Spartanii anticipău concepția ducelui de Wellington, după care bătăliile se câștigă pe terenul de sport. Dar bătăliile nu se câștigă numai datorită disciplinei, forței și curajului. Este nevoie, pe lângă aceste calități, de inteligență și de intuiție, de simț științific și de simț artistic. Sportul atenic avea drept scop dezvoltarea calităților intelectuale și estetice. Victoria și supremația lumii eline asupra lumii barbare a fost obținută prin inteligența și subtilitatea Atenei, înbinată cu disciplina și rigoarea Spartei. În persoana lui Alexandru cel Mare, discipol al lui Aristotel, se îmbină aceste două emisfere. Mediul vital omogen între sportul atenic și cel spartan, într-un cuvânt grecesc (jocurile olimpice), se află în marea masă a publicului, în popor, la fel de precept în toate sporturile ca și sportivii. Desigur, nu există sport adevărat acolo unde spectatorul nu a un adevărat *sportsman*. Cred că conceptul german de sport seamănă cu cel spartan, și că cel britanic cuprinde tot ce e bun în varianta spartană, la care se adaugă ce e bun în varianta atenică. Iată încă un punct de contact între cultura britanică și cea elină.

La fel stau lucrurile în ceea ce privește organizarea politică. Ceea ce englezii numesc Constituție nu are nimic de a face cu ceea ce continentalii numesc o Constituție. Dovada o constituie faptul că, în diferite țări continentale, la cuvântul Constituție se adaugă întotdeauna „din anul cutare”. În mai puțin de un secol, fiecare din națiunile europene a avut mai multe Constituții, fiecare din ele redactată și promulgată solemn în *aeternum*, asemenea jurămintelor rostite de îndrăgostiți. În cel mai bun caz, o constituție în stil continental este înțeleasă ca un contract social, care ține atât timp cât ține voința contractanților [...]. Constituția britanică este ca un riu, ca un drum umblător. Este o Constituție „temperamentală”, în continuă mișcare. Nu este scrisă, căci nu are nevoie de așa ceva. Fiecare supus britanic o poartă întipărită în temperamentul său.

Teoretic, constituția engleză poate fi comparată cu discursul lui Pericle despre Constituția atenică și cu Constituția Atenei a lui Aristotel, care nu sînt coduri fundamentale, ci descrieri temperamentale.

Juridic, Constituția engleză repetă exemplul Dreptului roman. Polybius subliniază faptul că în Dreptul roman ceea ce este de fapt precede întotdeauna ceea ce este de *jure*. Și cum faptul este întotdeauna un caz într-o oarecare măsură

încet, Dreptul nu se oprește niciodată în evoluția sa. Așa cum Constituția romană merge de la cele douăsprezece table pînă la *Pandectele* lui Justinian, tot astfel Constituția engleză evoluează de la *Magna Charta* pînă în zilele noastre, mereu aceeași și mereu înnoită, asemeni cursului Tamisiei. În ceea ce privește democrația engleză, în comparație cu doctrinalismul democratic continental, mi se pare că nu este atât ideologic, cât biologic conștientă. Ideile engleze nu sînt ideile apriorice ale lui Platon: norme eterne și ireale, la care aspiră să ajungă realitatea imperfectă, fără a reuși vreodată să le atingă, și nici măcar să le contemple, ci doar să le întrezărească abia contururile estompate. Ideile engleze sînt întotdeauna a posteriori, experiențe vitale. Iar ideologia britanică este în fond o biologie conștientă, pentru că aceste experiențe vitale de *trial and error* sînt de obicei guvernate de răbdare, de un tact fin, de o precauție delicată și o conștiință clară a responsabilității sociale.

DOCENDO DOCEtur

Românii au formulat această sentință: *docendo docetur*, înveți învățîndu-i pe alții. Avem aici ambiguitatea și paradoxul procesului de învățămînt. Dacă ne gîndim bine, nici nu există un alt mod de a învăța decît învățînd de la alții. Fiecare nouă generație are întotdeauna dreptate — dreptatea vieții — față de cea precedentă. Tot așa, discipolul știe mai mult, în sensul vital imediat, decît maestrul său. Dar maestrul și generațiile mai vechi posedă în schimb ceva ce tinerii n-au putut încă să dobîndească: simțul și experiența continuității, a perpetuării nescuturabile a trecutului în prezent: *nunc et semper*. Viața, pentru că beneficiază de eternitatea timpului, își poate permite luxul (și luxura) celor mai îndrăznețe aventuri și celor mai temerare încercări, cu nenumărate greșeli și rectificări. Dacă cei care trăiesc aceste experiențe eșuează, treaba lor. Viața merge înainte. Viața este ca o sirenă prezentă peste tot. Pentru ca să nu ne seducă cu glasul ei dulce și să ne ducă la un prematur naufragiu definitiv, este nevoie, uneori, asemeni prudentului și experimentatului Ulise, arhetip al navigatorilor, să ne astupăm urechile cu ceara maleabilă și rezistentă.

În *Iliada*, Ulise este personajul care întruchipează cel mai bine procesul decisiv al învățării. El are întotdeauna ultimul cuvînt, cu care îl convinge pe Ahile, sau rezolvă, în situația cea mai critică, un conflict aparent insolubil. Aheii părădind în Troia prin vicleșugul Ingeniosului Ulise: calul de lemn, care e un fel de corabie pe uscat. Dintre eroii *Iliadei*, Ulise simbolizează cel mai bine dragostea de patrie, dulcea Itacă (*sweet home*), așa cum astăzi înțelegem patriotismul teritorial. Ulise, cazuist, sinuos, inganios în găsirea soluțiilor, dar întotdeauna credincios patriei sale, sufletului său și celor mai scumpe însușiri sufletești — leagănul și patul nupțial; singele, soția, copiii — Ulise este cel care în poemul homerice exercită neîncetat funcția de a-i învăța pe alții, fiindcă neîncetat învață de la ceilalți. Nu închide ochii în fața nici unui lucru, oricît de mult i-ar răni privirile. Nimic nu trece prin fața lui fără să-l modeleze gîndirea. Viața se compune dintr-o serie imperceptibilă de mortificări. Așa cum să trăiești înseamnă să mori puțin, tot astfel să înveți de la alții înseamnă să uiți puțin. Vai de cei care nu înveți și nu uită! De aici vine tinerescă — berenă a bunilor dascăli. Adevăratul maestru își maturizează discipolul și întînerește cu ajutorul lui. Îi transmite tinărului grația senină a anilor săi, care conferă demnitate, și primește de la el grația juvenilă, care transmite vigoren și bucurie. Aceasta a fost cazul lui Socrate. Urît și aproape monstruos din naștere, la bătrînețe frumusețea spiritului îi înnoibase chipul.

Deși vorbesc despre Ulise, în adîncul conștiinței mele m-am referit în mod tactic la Anglia. Asemeni lui Ulise, Anglia are un arc pe care nici un pretendent

nu-l poate încorda. E maestră pentru că nu încetează să învețe de la alții. Și pentru că e maestră rămîne veșnic tînă. Tinereșea Angliei, la care mă refer, nu este un simplu concept abstract, și nici o expresie retorică. Unul din lucrurile care produc cea mai mare uimire străinilor este prospețimea tenului, candoarea privirii și această înfățișare tinerească, dacă nu chiar copilărească, a englezilor, chiar atunci cînd sînt destul de în vîrstă. Și încă asta nu-i nimic în comparație cu plasticitatea lor spirituală. Englezii sînt de obicei mari călători. În colțul cel mai retras din lume avem șansa întotdeauna să dăm peste un englez care nu mai e tînăr și care a ajuns pînă acolo numai din plăcere, din curiozitate sau din dorința de a schimba decorul. Și îl vedem cum, asemeni lui Ulisse, contemplă, absoarbe, mestecă și digeră în spiritul său lucrurile cele mai neobișnuite sau supărătoare, cu aviditatea nesățioasă a unui copil. Dar, în pofida acestei curiozități extraordinare pentru locurile străine, nu-și uită țara, rămînînd întotdeauna credincios sufletului său și locurilor sale. Curiozitatea și fidelitatea sînt, fiecare dintre ele, consecința și manifestarea celeilalte.

În românește de ANDREI IONESCU



BARBU BREZIANU

O după amiază de noiembrie
în dialog cu

BARBARA HEPWORTH

It was very memorable to meet you here and I hope we will meet again.

With my kindest regards, and every good wish.

Yours sincerely,

Barbara Hepworth

Dame Barbara Hepworth, D.B.E.

your beautiful gift is beside me

B



În îndepărtatul sud-vest al Marii Britanii, în golful Saint Ives-Bay, pe coasta culturoasă a Cornwall-ului scăldată de benefic Gulfstream, se află o imemorială aşezare pescărească: St. Ives. Pe acest ferit sin al oceanului au fost clădite case de piatră cădate pe uliţe poviuite dînd un nemaiîntîlnit farmec peisajului luminat de albastrul rece al cerului răsfrînt pînă departe în talazurile Atlanticului.

Pe aceste aspre meleaguri îşi alesese reşedinţa Barbara Hepworth. Nu era lesne de ajuns acolo nu numai din pricina sutelor de kilometri ce despart locul de Londra — (trezind prin Exeter cu glorioasa-i catedrală, prin Plymouth, străbătînd istmul printr-un sir de mici localităţi) — dar mai ales din pricina repuliei manifestate de artistă faţă de indiscreţii, de nepoştii, de turburătorii liniştii sale.

Datorită însă mijlocirii bunei noastre prietene Miss Doreen Berry de la « The Great Britain/East Europe Centre » şi ghidat de întrepida Miss Elisabeth Wrightson (desemnată a fi redactarea responsabilă a volumului Brăncuşi, cîndva contractat cu editura « Thames and Hudson »), aveam să fim primiţi de ilustrata Doamnă.

Cu emoţie urcam aşadar, la ora fixată, spre Trewyn Studio, locuinţa primei femeisculptor a Angliei, aceea căreia, în 1958, Majestatea Sa îi conferise titlul de « Dame Commander of the Order of the British Empire », iar în 1959 i se decernase « Marele

Premiu » al Bienalei de la Sao Paulo. Eram la fel de punctuali ca şi expresul din care abia descinsese, salutaţi şi întîmpinaţi fiind de secretara artistei. Vizita avea să se desfăşoare într-un crescendo, conform unui protocol orînduit în trei etape:

Am fost mai întîi poştii să intrăm, printr-o poartă de fier, într-o grădină cu palmieri şi o neaşteptată floră tropicală, împrejmuată cu ziduri din talovani. Părea că am fi pătruns într-un Eden neolitic, într-un straniu şi arhaic ţinut populat cu imense sculpturi semînd cu nişte menhire crescute din pămînt: forme geometrice tăiate în piatră şi marmură cu suprafeţe perfect şlefuite, atîrnînd cu forme din bronz patinat în diferite culori — precum acele uriaşe « Four Square Walk Through » — prin care privirea, şi nu numai privirea, putea străbate ca prin nişte feerice hublouri, prin concavităţi colorate în albastru şi alb, prin despîcături ovale, longitudinale sau transversale alert ritmate, dincolo de care apăreau mereu alte sculpturi şi varii urghiuri ale peisajului înconjurător. Ne-am oprit îndelung asupra uneia din ultimele sale compoziţii: « Family Group » alcătuit din nouă elemente de bronz: doi strămăşi doi bunici, doi părinţi, un băiat, o fată şi o « Ultimă Formă » — care ne purtau cu gîndul la grădina atelier a lui George Apostu, cu « Tatăl şi fiii săi ».

Adevărat muzeu în aer liber amplasat într-un peisaj adecvat acestor monoliți repartizați fără ostentație — ansamblul atestă totodată dragostea artistei pentru natură, atât de specific britanică.

Parcurgînd mai tirziu cronologia expozițiilor Barbarei Hepworth, am întîlnit numeroase participări la acele « open-air sculpture exhibitions » deschise la Londra în Battersea Park (1948, 1951, 1960) și Holland Park (1954, 1957), la Anvers în Middelheim, (1953, 1959, 1961), la Varese în Italia (1953), la Sonsbek în Olanda (1958) ș.a.m.d.

— « Grădina mea, avea să ne spună Dame Barbara — reverberează lumina, soarele și luna, ca și muzica ploilor și altor sunete. . . »

Și într-adevăr, păsările care în acea blîndă după amiază de noiembrie ciripeau zburînd printre lucrările artistei, ogîndeau ceea ce năzuie creatoarea acestui straniu parc de sculpturi.

Căluza noastră ne-a confirmat că sculpturile cresc mai repede decît arborii. Artista ar fi dorit de altfel să-și extindă aria grădinei pe proprietatea vecină. Cu aceste cuvinte am părăsit locul unde marmura și bronzul se integrau atât de luminos în peisaj.

Traversăm acum strada pustie de oameni ori vehicule, pentru a intra în casa de vizavi. Ne aflăm într-o imensă odăle dreptunghiulară — în fapt, fostul salon de dans al pescarilor care au făcut loc statorniciei coreografii a unor forme mai pure. Impresia era o unei vaste săli de muzeu însuflețită de sculpturi abstracte de mici dimensiuni din toate perioadele de creație, alinate, datate și etichetate pe socluri. O vastă retrospectivă, începînd cu « Capul de copil » din 1930 și pînă la lucrări din anii '70. Sculpturile Barbarei Hepworth demonstrează nu numai afinitatea artistică cu Ben Nicholson, fostul ei tovarăș de viață, dar, mai ales pînă la un punct, o unitate de generație, de atmosferă și de stil cu Henry Moore, (numai cu patru ani mai vîrstnic și fost coleg de studii la « Leeds School of Art » apoi la « Royal College of Art »), amîndoi fiind întemeietorii ai școlii engleze de sculptură, aflate sub zodia recognoscibilă și recunoscută a lui Brâncuși, dar și sub a altor arhaice înliurări — egiptene, cycladice sau precolumbiene.

După fugara contemplare a acestor lucrări, luăm de astă dată calea spre însuși creatoarea lor tuturor acestora. Străbătem pentru a doua oară strada în sens invers; retransversăm grădina, trecem printr-o sufragerie și urcăm trepte, trepte de lemn alb; în pragul scării, sus, ne întîmpină lucrarea în albastru cenușiu « Three Forms » înaintea de a pătrunde într-un spațios living-room-studio care în același timp este și bedroom (într-un colț, un pat larg acoperit cu un pled alb, telefon alb, teancuri de reviste, mai multe sculpturi mici de lemn și marmură, sticlărie, șipuri etc.). O masă rotundă cu confortabile fotolii din piele albă (creație, după cît avem să aflăm, a arhitectului danez Arne Jacobsen) și, într-unul din jilțuri, surzătoare, cu obrazul brăzdat, cu părul strîns într-o basma de mătase roșie, ovid în jurul gîtului un lanț de care atîrna o ramură stilizată de aur — Dame Barbara cu ochi de cărbune în scîlpări abstracte — care ne urează bun venit.

— De mai bine de treizeci de ani nu mai am alt cămin decît acesta ce se vede; altfel ați fi înnoptat la mine (și amabilă roagă pe secretară să telefoneze la hanul din St. Ives să ne rețină camere). M-am legat strâns de orașului acesta de pescari, care de-a lungul secolelor n-a fost niciodată cucerit de vreun vrăjmaș. Datorită acestui fapt locuitorii păstrează o demnitate și o mîndrie exemplară; ei sînt liberi, neînfricați, neașteptați exploatarea cîștigurilor industriale și scutiți de poluări de tot felul. . . Dar mai e ceva care poate o să vă mire: oamenii aceștia simpli și curățuși la suflet, înțeleg fără nici o peregrinare, spiritul operelor mele. Mie îmi place lumina și clima, dar mai ales grandioasa peisajului Cornwall-ului. Deși din atelier am o priveliște superbă — uitați-vă cît e de frumoasă panorama golfului — cobor adevărat pe tîrm și contemplez talazurile ce se sparg.



O locuință-atelier devenită astăzi muzeu: căminul de la Saint Ives

genunile întunecate cu tainele lor, coasta sfîșiată de valuri și bîntuită de vînturi. Aici mă simt în voia mea și meditez adesea în aceste locuri.

— Este peninsula în care stăruie poate legenda și aura Isoldei și a lui Tristan; locul unde s-a desfășurat tragedia reginei din Cornwallles. . .

— Și a nu mai puțin fericitului monarh Marc. Spiritul lor adînc medieval sîc credeți că dăinuie și astăzi printre noi.

— Și se regăsește în opera care atît de potrivit se desfășoară tocmai în acest auster peisaj.

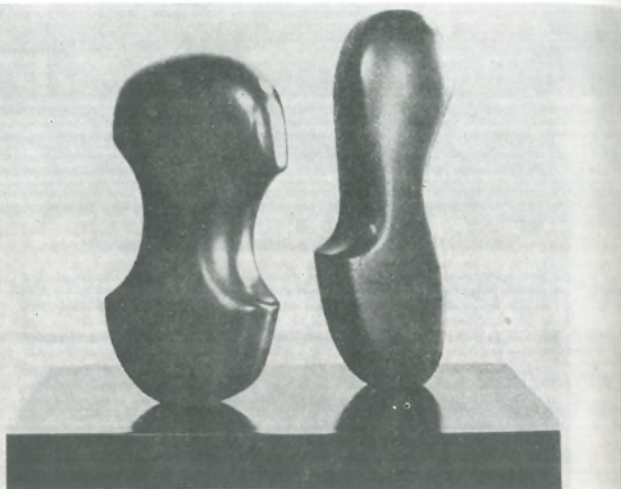
— Ați văzut grădina mea, cum păsările zboară și cîntă ca într-un paradis al sculpturii? Cred că și lucrurile mele trăiesc și se simt cu adevărat bine și ziua, și atunci cînd amurgul se lasă asupra lor.

Admir faptul că Brâncuși a avut puterea să înalțe o operă gigantă într-o grădină din România.

Ați fost la expoziția « Comorile lui Tutankhamon » de la British Museum? Mă gîndesc cu mirare cum de au știut egiptenii, pe care îi admir foarte de demult, cum au

fast ei în stare să urnească atâtea stane de piatră? Cum de au priceput să ridice spre cer obeliscurile lor !!! Sau strămoșii locuitorilor Insulei Paștilor, să înalțe acele stranii mmoumente cîntărind zeci de tone! și înalte de peste 25 de picioare !!! Vedeți, și la noi, din totdeauna pescarii din St. Ives, cu brațelor lor, cu ajutorul funiilor, au reușit să urnească nu numai corăbii, dar și să sfarme stîncile și să le mute din loc. Și Dame Barbara își pune mîna pe șale adăugînd: din pricină că am urnîc și eu atîtea pietrooie am căpătat boala sculpturii. . . Dar starea de grație a sculpturii, acel coup de foudre, l-am avut la 16 ani. Eram o provincială cînd am văzut pentru întia oară fotografiile unor opere ale lui Brâncuși. M-au fascinat.

În 1932, cu Ben Nicholson, am plecat la Paris. Am ajuns în Impasse Ronsin și am lăsat un bilet în cutia de scrisori că venim să-l vedem a doua zi, cînd, efectiv am tras sfoara clopotelului. . . Meșterul ne-a primit cu o fermecătoare naturalețe. l-am arătat cîteva imagini unde mi se părea că pietrele mele — rotund străpuse și bine șlefuite — aduc ceva nou în plastic. Și-a pus ochelarii, le-a privit cu luare aminte și m-a îmbră-

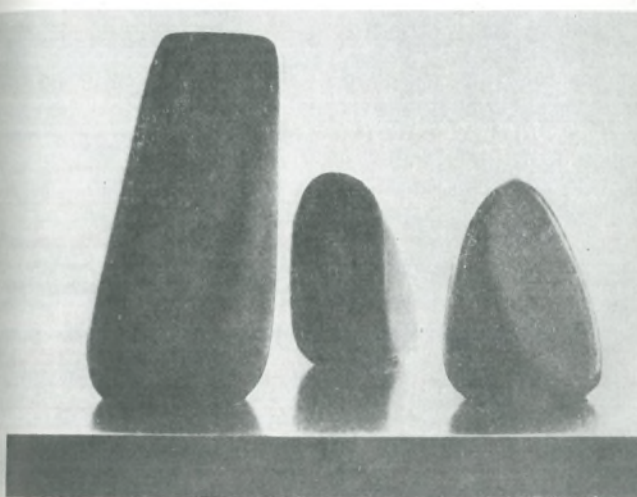


Grupuri și modulații ale formelor: sculpturi de Barbara Hepworth în ardezie

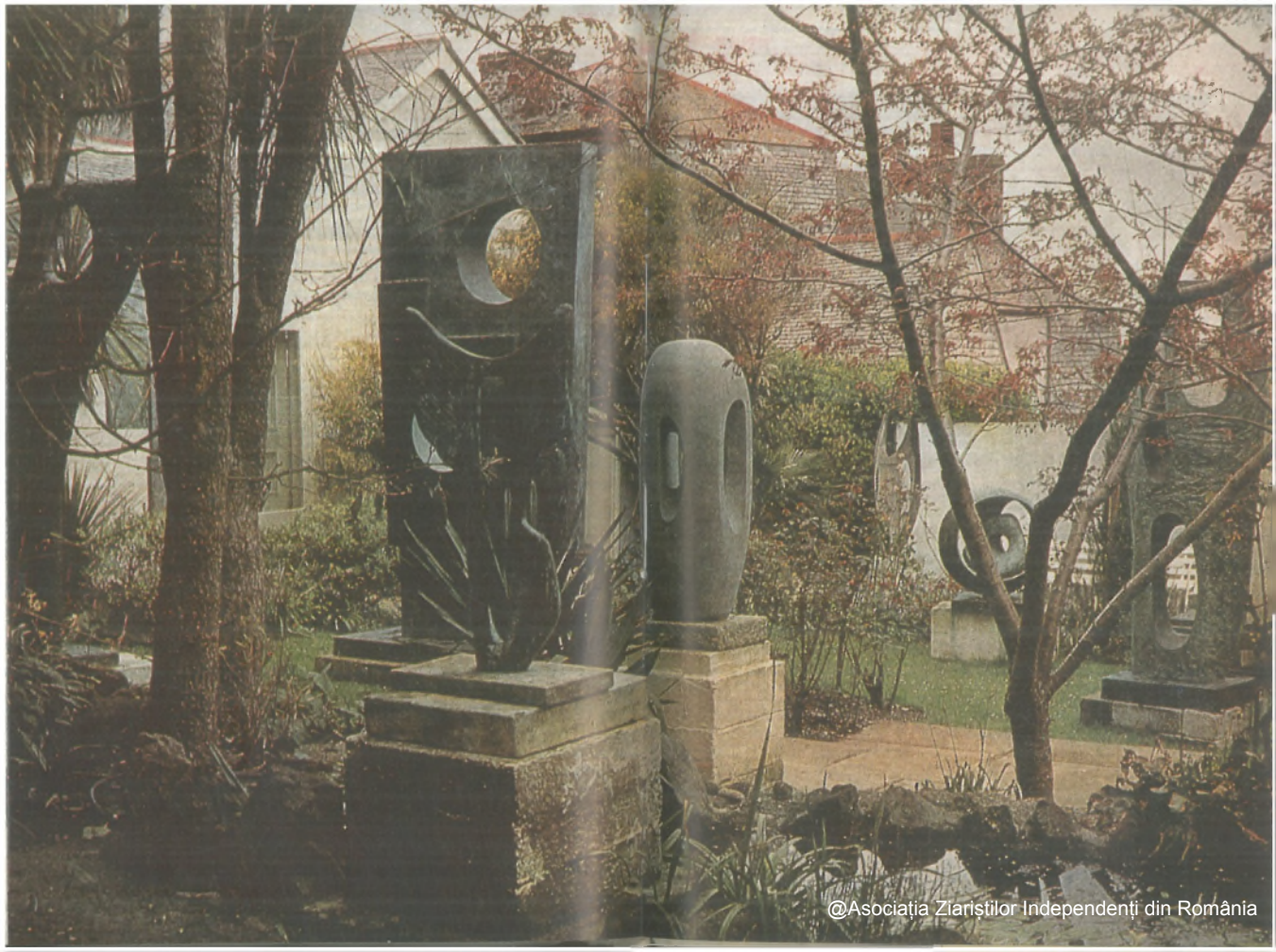
bătat cu bunăvoință și pe mine și pe Ben — fiindcă și el citeodată sculpta (a realizat chiar frumoase reliefuri colorate; între noi a fost o rodnică, o reciprocă influență).

Dar lucrările lui Brâncuși și imaginea atelierului său ne-au produs un șoc determinant, tocmai fiindcă a avut loc atît de timpuriu. Nici nu visam că ar fi putut fi altfel atelierul unui adevărat sculptor: era o albă feerie cu pulberea de marmură risipită peste tot. . . Apoi acea înțeleaptă și formidabilă vorbă a lui cum că: « mîna cugetă și descoperă gîndul materiei » (« the thinking hand discovering the thoughts of the material ») m-a iluminat și, credeți, sint și astăzi însuflețită de vraja operelor și a personalității sale.

De atunci am început să privesc într-un alt chip orice am întreprins; ori de cîte ori am cioplit piatra, lemnul, chiar și ardezia și ghipsul — fiindcă detest să modelez lutul acela fiasc — am ascultat cu o maximă rigoare sunetul pietrei, vibrația materiei atunci cînd e lăvită, tînzînd prin lucrul meu spre linia cea mai pură. M-am străduit astfel să-l urnez pe Brâncuși. A fost, nu glumesc, cheia de boltă a operei mele. Acolo, în atelier, privind « Coloanele lui fără sfîrșit » am avut senzația miraculoasă a eternității și a simplității. Aș dori tare mult să pot contempla marea lui « Coloană » și « Masa Tăcerii » pe care

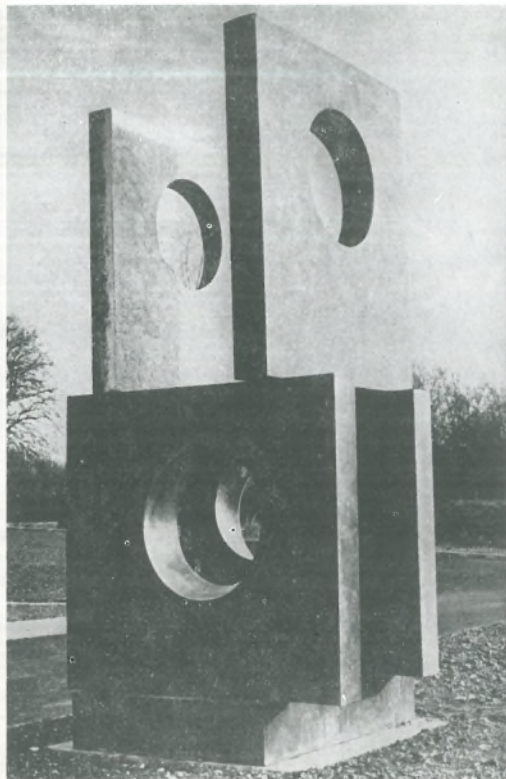


șlefuită (1964—65)

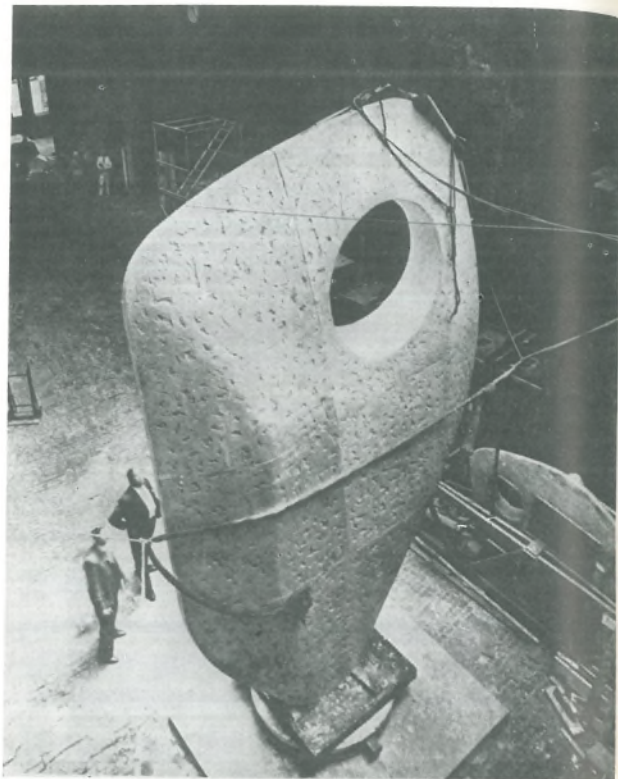




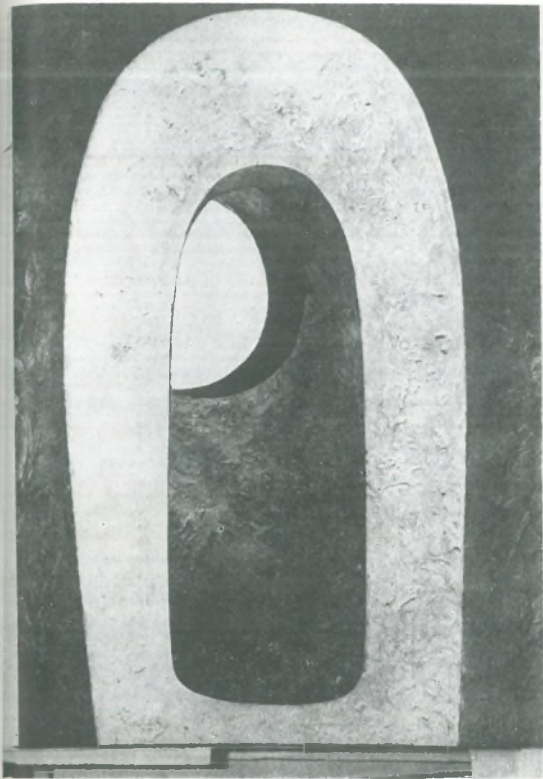
« Formă concavă cu formă interioară » (bronz) 1968



« Trecere prin pătrat » (bronz) 1966



« Single Form » (bronz monumental decorînd, în prezent, intrarea Palatului O.N.U.
de la New York), în stadiul final al elaborării (1964)



« Formă duală » (bronz) 1965

le cunosc doar din alte mai simple versiuni văzute în 1932 și 1933 în atelierul său. Aș vrea să le pot contempla odată la lumina soarelui și a stelelor.

Tot la Paris l-am vizitat în zilele următoare pe Picasso. În atelierul lui era o adevărată explozie de culori. Îmi amintesc cum la un moment dat a luat în mână un mănunchi de creioane colorate și ținându-le strâns a trasat repede, cu toate dintr-o dată pe hîrte, multiple diere multicolore. Ca un curcubeu! — «Iată cum aleargă lumina. De aceea e atât de greu de prins» — mi-a spus el. În atelierul lui Picasso era o uluitoare invazie de culori.

Trebuie să vă mai spun că tot atunci am fost și în atelierul lui Hans Arp unde ne-a primit soția lui — Sophie. Arp îl admira în mod vizibil pe Brâncuși. L-a închinat și o poezie. L-am cunoscut tot în acei ani pe Calder, pe Miró, pe Braque, pe Mondrian — care în 1938 s-a stabilit la Londra și am avut bucuria să-l avem vecin de atelier în Parkhill Road la Hampstead. Acolo a lucrat pînă în 1940. Și tot atunci au venit în Anglia Walter Gropius, Marcel Breuer, Maholy-Nagy și Naum Gabo care zece ani de zile a locuit chiar aici la St. Ives împreună cu familia. Nu, Pevsner nu a fost.

Ași văzut că într-unele lucrări pentru a reda tensiunea pe care o resimț în fața naturii — am zăbrelit concavitățile cu o reșea de corzi, de fire colorate; iar altelei aceste adăncituri le-am împlinit cu culori mate.

Cred că, într-un fel, sculptura mea iradiază ea însăși culoarea și îmi place efectiv să am cît mai multe feluri, cît mai multe soiuri de marmure, de pietre și de buturugi de nuanțe închise ori deschise ca să pot alege pe cea mai potrivită. E normal... Ador să cioplesc în plin soare.

Pe Oxford Street am o lucrare care atunci cînd o privești parc-ar vrea să zboare peste acoperișuri, peste casele Londrei... Și iar îmi întorc gîndurile la minunatele «Păsări» ale lui Brâncuși avîntîndu-se spre văzduh... Ca și mine, cred că era puțin sălbatec, puțin mistic, puțin păgîn — toate laolaltă, așa cum stă bine sufletului unui artist. Și eu cred în eșurii: cînd dau, de pildă, de o anumită piatră, o acolesc, mă aplec și pun lîngă ea o floare; astfel conjur primejdia și nu mă poticnesc. Cînd am fost odată în Japonia am aflat că în limba lor Barbara înseamnă cal sălbatec... Se potrivește, nu?

Protestînd, ofer gazdei noastre o imagine valahă a sfînteii Varvara — și Barbara Hepworth promise să păstreze mereu aproape. Mai ne spune că va veni în România la centenarul lui Brâncuși ca să-l cunoască opera in situ.

Londra este doar la cîteva ceasuri depărtare de București. Iarna, și zilele sînt foarte scurte și trec tare repede.

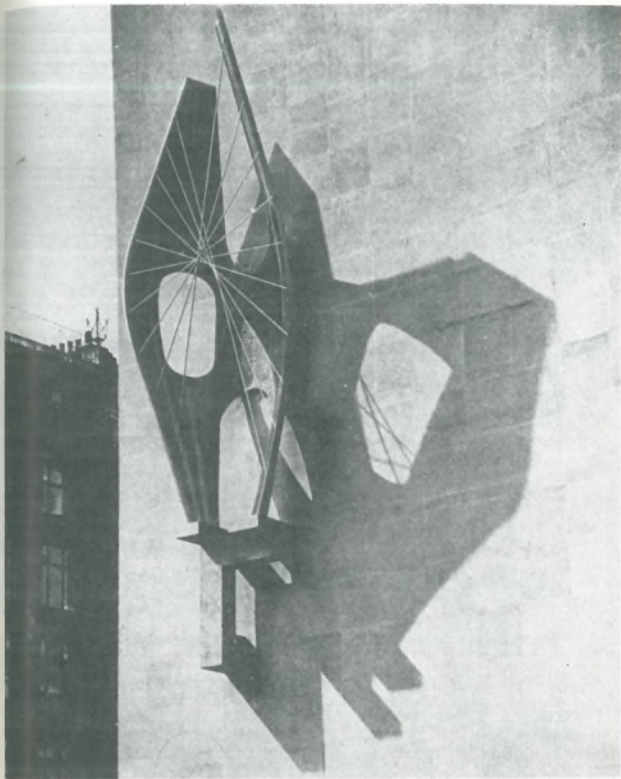
În seara de 8 noiembrie 1972, luîndu-ne rămas bun, Dame Barbara Hepworth ne-a urat: «La revedere în 1976».

Trei ani mai tîrziu, într-o noapte de mai, telegramele vesteau că artista pierise mistuită de flăcări în atelierul său.

Testamentul, neobișnuit de amănunțit, redactat cu mîgălă pe 25 de pagini cu multă vreme înainte, cuprîndea printre altele dorința ca tot ce înfăptuise la Saint Ives să fie lăsat, cît cu puțință, întocmai cum a fost în timpul vieții sale: «as closely as possible as it has been in my lifetime»... O dată mai mult se întîlna cu gîndul lui Brâncuși care și el, după moarte, își voise ambianta atelierului neștirbită, neîntinată.

Voința Barbarei Hepworth a fost desigur respectată. Astfel, în 1976, «Trewyn Studio» a fost redeschis nu numai cu sculpturile știute, dar avînd în atelier și blocurile de marmură la care Dame Barbara tocmai cioplea, cu uneltele rămase așa cum le lăsa la sfîrșitul unei zile de lucru. Se mai află acolo și cea din urmă operă realizată puțin timp înainte de a se săvîrși din viață: «Fallen Images» — Imagini prăbușite.

S-au deschis așadar atelierul, casa memorială, grădina-muzeu, o retrospectivă permanentă purtînd sigiliul nobilei artiste al cărui spirit a pluti de-a pururi deasupra acestor vrăjite locuri, ca un mit, ca și basmul reginei Isolda, aici, în asprul Cornwall.



«Figură înaripată» (aluminium) 1962

MIHAI ZAMFIR

Byron la Dunăre

Cultura românească abundă în fenomene curioase sau insuficient cercetate, cărora noi le suportăm consecințele sau le constatăm rezultatele, ignorându-le originile. Care sînt, de exemplu, sursele romantismului românesc? Volumul esențial publicat cu cîțiva ani în urmă de Paul Cornea (*Originile romantismului românesc*, Minerva, 1972) a relevat o lume nebănuită, prin eterogeneitate și complexitate. Se vedea, de fapt, din cîte izvoare diverse se formase fluviul, aparent cunoscut, al romantismului nostru, cît mai rămînea încă de făcut pentru a defini cel puțin coordonatele de bază ale romantismului românesc. În ultimul deceniu s-a realizat foarte mult la acest capitol — și unul dintre argumentele afirmației îl reprezintă tocmai cartea care a provocat glosele de față: *Byron și byronismul în literatura română*, de Ileana Verzea.

Chestiuni importante ale secolului al XIX-lea stau încă în amorțirea lăsată de primele exegeze consacrate lor, în urmă cu cîteva decenii; iar rațiunea unei asemenea stări de fapt o constituie tocmai lipsa unor monografii parțiale specializate. Nu avem încă studii amănunțite asupra marilor nume care au stat la bazele literaturii române moderne ca prezențe tutelare (Lamartine, Hugo), nu avem o monografie asupra traducerilor din secolul trecut și asupra influenței lor în literatura originală; în fine nu au fost încă realizate marile sinteze privind anumite curente literare în variantă românească: simbolismul, realismul clasic.

Pe această linie, cartea la care ne-am referit și a cărei apariție (Univers, 1977) a fost deja remarcată în publicațiile de specialitate umple un gol important: pentru imperativele culturale schițate mai sus, sinteza Ilenei Verzea ne apare remarcabilă. Nu numai prin meritul bibliografic important, implicit într-o monografie solidă (traducerile din Byron, referirile critice la autor, chiar și influențele asupra literaturii originale apar descrise cu pretenții exhaustive), ci și printr-o semnificație indirectă, apanaj al monografismului inteligent, asupra căreia ne vom opri mai pe larg.

Detaliu din rugozitățile materiei: «Single Form» de Barbara Hepworth (1964), înainte de turnare.

Cartea are două părți, perfect inegale, atât ca dimensiuni cât și ca importanță: cea dintâi face un fel de «situație literară» a byronismului contemporan, mai bine zis a perspectivei contemporane în ceea ce privește opera lui Byron. Constatăm o actualizare perfectă a bibliografiei, o privire lucidă, fără entuziasm, însă cu autentică înțelegere. Autoarea dovedește detașare și umor, dar nu vom găsi aici mult material de meditație: aceasta din cauză că așa numitul «caz Byron» ne pare de mult timp clăsat. Oricite eforturi de snobism am face, versurile sale trimit literalmente la ceea ce romantismul are mai caduc și mai discursiv. Reducând această secțiune a cărții la strictul necesar, Ileana Verzea a dat dovadă de tact.

În schimb, interesul celei de a doua secțiuni, închinată byronismului românesc, este mult superior. În cele două capitole ale ei, opera propriu-zisă a lui Byron cade pe planul al doilea pentru a fi adus în centrul atenției fenomenul infinit mai interesant al byronismului, al stării de spirit ce a căpătat nu uneori aproape convențional. Aventura lui Byron în literere române interesează mai mult prin risicuș: devine palpant mai ales destulul sensibilității romantice, căreia numele lui Byron i-a servit drept convenție emblematică.

Autoarea monografiei are o viziune teoretică foarte apropiată de spiritul comparatismului contemporan. Aceasta se traduce prin faptul că analiza byronismului se face din punctul de vedere al raportului, complicat, dintre «cerere și ofertă» de-a lungul anilor, observându-se, în cazul special al lui Byron, importanța aproape abuzivă a «cererii», a receptorului. De altfel, ultimele pagini ale cărții extrag concluziile de natură tipologică într-o schemă de acută simetrie privind raportul dintre Byron și scriitorii români. Măsurăm cu ferice distanța ce se așterne, zi de zi, între comparatismul arhaic, conceput sub specia motivelor literare și dedus din condițiile sociale, și comparatismul real, care își alege materiale dintr-un domeniu al spiritului.

Capitolul al IV-lea al cărții a necesitat, fără îndoială, o documentare epuizantă, pentru că în el sînt înregistrate absolut toate «urmele» lui Byron în literatura noastră. Dezavantajul unei astfel de perspective apare însă ineluctabil: pentru a cita acest text critic îți trebuie o stare de spirit apropiată de beatitudine, o răbdare nelimitată și un exercițiu puțin comun. În plus, lista enormă de titluri și de critici, în revărsare cronologică, amestecă valorile și nivelează semnificațiile. Un nume absolut strălucit la capitolul byronismului, Dragoș Protopopescu, autorul unuia dintre cele mai moderne și mai comprehensiv studii, se pierde inevitabil în masa amorfă a celorlalte; prea puțini cititori vor înțelege că, prin articolul său din «Ideea europeană» (1924), Dragăș Protopopescu modifica, la nivel european, viziunea asupra romanticului englez. În această ordine de idei, o concluzie doar aparent bizară prinde corp, după citirea atentă a întregii liste: critica românească de primă mărime nu a înțeles exact semnificația lui Byron, mai precis —s-a mulțumit să reia poncifile. Este suficient să recitim, prin intermediul Ilenei Verzea, cele scrise de Mihai Ralea și de G. Călinescu despre Byron, pentru a

vedea în ce măsură formidabilă acești critici hiper-inteligenți puteau fi condiționați de mentalitatea românească medie și în ce măsură vehiculau ei înșiși o imagine falsă și dagherotipată a scriitorului englez.

Ajungem cu aceasta în miezul cărții, în nucleul ei de interes: ce fel de Byron a fost cunoscut în România? Se impune concluzia că unul de-a dreptul inexistent în realitatea textului. Entitatea literară receptată, începînd cu anul 1830, sub numele de Byron, a fost în realitate o substanță destul de curioasă: în primul rînd, cele două variante franceze prin care s-a luat contact cu opera byroniană reprezentau diluări și transformări profunde ale textului original. Timp de aproape un secol, ele vor constitui 90% din sursa informativă. Au fost aproape spontan selectate doar anumite opera ale lui Byron (*Manfred*, *Childe Harold*) și aproape niciodată cele mai subtile, încercările uneori inspirate de constituire a unei metafizice romantice. Iar «cliseul» — realitate literară ce la în mod normal nazalizează după decenii sau secole de frecvență a unui autor — s-a format în cazul lui Byron cu o iuteală de necrezut: vehiculările de poncife devin frecvente încă din perioada 1840—1845, adică doar la un deceniu și ceva de la prima traducere! Consecință importantă — generația postpașoptistă ia contact cu un Byron deja falsificat, simplificat abuziv.

Dacă astfel stau lucrurile, rămîne un exercițiu aproape distractiv, dar și instructiv în bună măsură, detectarea reziduurilor byroniene din secolul al XIX-lea. Acest «byronism fără Byron» a făcut ravagii și a creat o postură poetică pe care o cunoaștem de multă vreme, dar ale cărei origini nu le bănuim. Toată febra satanică a postpașoptiștilor; tot declamativul ostentativ al poeziei muntenești romantice provin din acest Byron sui-generis. Anumite inflexiuni macedonkiene, care duc la absurd o îndelungată tradiție muntenească, se dovedesc a avea aceeași proveniență. Parodiile lui I. L. Caragiale și sarcasmele antiromantice ale acestuia aveau în vedere tocmai literatura de presupus stil byronian.

Ca să rezumăm, am putea spune că spiritul pseudo-byronian a acționat subteran subversiv față de eticismul oficial, și că el a intrat, finalmente, în subconștientul romantic românesc din secolul trecut. Pare abuziv, dar ar trebui aici evocat C. G. Jung și «subconștientul colectiv» literar al unei generații întregi, în care fronda byroniană intra cu drepturi suverane. Nu-i de mirare că I. L. Caragiale nu îl numea pe Byron, ci pe Hugo, atunci cînd făcea procesul romanticismului, referindu-se, de fapt, la byronismul difuz. Și, mai ales, nu-i de mirare că, o dată cu ieșirea din secolul trecut, nu mai putem vorbi decît de traduceri din Byron, nu de influențe spirituale. După ieșirea literaturii noastre din adolescența romantică, acel Byron contrafăcut de uzul local dispăre ca și cum n-ar fi fost. Se deschid infinite sugestii pentru o re-periodizare a literaturii române, luîndu-se byronismul drept indiciu.

Cartea Ilenei Verzea luminează cultura noastră dintr-un singur unghi, dar finețea perspectivei ne poate duce la descoperiri interesante. Este cel mai important elogiu care se poate aduce acestui tip de monografie — terifiantă în notele bibliografice, dar detașată și subtilă în textul-comentariu.

Byron — itinerar italic

Indubitabil că, în secolul nostru lucid și ironic, opera lui George Gordon Byron, primul monstru sacru al Europei moderne, nu mai fascinează spiritele în aceeași măsură. Poemele sale exotice, tenebroase și retorice, faimosul, pe vremuri, *Childe-Harold* primit de către studenți cu zimbete indulgente, reeditează peste un secol și jumătate reculul poetului însuși, care le renegase cu vehemență după 1819, întrucât monologul său, nelipsit de o anume tensiune existențială, îi apărea compromis de opulența desoeri truculentă a discursului. Iată prin urmare cum *Lara* și *Corsarul*, *Selim* și *Parisina*, *Mazeppa* și *Înșuși Manfred*, ipostazări ale lui *Childe-Harold* și în ultimă instanță ale poeziei satanice byroniene, pare că își pierd astăzi admiratorii, deși încă la sfârșitul secolului trecut se auziră la adresa lor acuzele vehemente ale unui Lautréamont. Dimpotrivă, ultimele poeme byroniene, *Beppo* și, mai cu seamă, *Don Juan*, care a scandalizat-o pe Teresa Guiccioli, «nata Gamba» într-atât încât a interzis cavalerului ei iubitor să-l încheie, alimentează studiile contemporane ale exegeților. Fostul erou damnat, devenit *Don Juan*, își transcrie aici periplul picaresc oriental în cheie ironică, iar miturile sale anterioare pe care le-a enumerat de pildă Escarpit, apar demolate de spiritul coroziv al unui Byron care și-a pierdut patosul retoric. Numai Grecia, și astăzi inseparabilă de destinelul poetului englez pînă la a-l invoca într-o strofă a Imnului național, acel «tărîm sălbatic sfărîmat de apa mării» interzice ironia acestui poem iconoclast, mai curînd swifcian decît romantic, legat de natura *Jurnalului* și *Scrisorilor*, alt sector preferat al byronismului de astăzi. Ultimele studii semnate de O. Elton, W. J. Calvert, W. Auden, P. L. Thorslev, F. Gleckner, A. Ruthford și, desigur, R. Escarpit, consfințesc acest punct de vedere.

Rămîne totuși existența lui Byron elaborată ca o operă polarizată de «fapte, fapte», configurînd arhetipul genial al unui mit romantic, paradoxal și contradictoriu prin date comportamentale, dar cu atît mai tiranic prin complexitate. În această privință, magnetismul lui Byron nu pare a fi dispărut, iar biografia lui Maurois, psihanaliza lui Du Bos și evocări recente, ca ale lui Marchand, editorul *Jurnalului*, constituie încă un argument al modernității poetului.

Și mai există rolul continental, de ferment spiritual, pe care acest poet, mult mai puțin artist decît contemporanul și prietenul său Shelley, l-a exercitat în secolul XIX. Cunoscuta aserțiune a lui Russell în a sa *History of Western Philosophy* despre

rolul personalității care desfid receptarea subiectivă prin liniile sale de forță, aplicată la Byron, explică frecvența acestei teme în literatura comparată. Byron și poezia franceză sub pană lui Estéf, Dargan și Partridge, Byron și poezia germană, relație studiată de Weddigen, Ackermann și Oschenbein, Byron și literatura italiană, în exegezele lui Muoni, Zachetti, Porta și Farinelli, Byron și Spania, studiul lui Daldago, și chiar două studii despre Byron și Anglia (!) de Mario Praz și S. Chew, își adaugă astăzi primele sinteze românești în problemă datorate Ilenei Verzea și semnatarele acestor rînduri.

Marele pelerin romantic a oferit ideea unor fastuoase trasee reconstituite, și Societatea Byron condusă de iubitori ai poetului, și în același timp, cercetătorii ai romantismului din toată lumea, a organizat în anii trecuți cîte un volaj fascinant: «Elveția lui Byron», «Portugalia lui Byron», «Grecia lui Byron», pentru a ajunge acum cîțiva ani, la Milano, punctul inițial al unui periplu italic. Cei șase ani petrecuți de George Gordon Byron în Veneția, Padua, Ferrara, Ravenna, Florența, Roma și Pisa, evocați în frumoasa carte a lui Peter Quennell, *Byron in Italy*, au însemnat, pe de o parte, hibridul orosului, adîncirea extravaganțelor sale, iar pe de altă, șișnirea spectaculoasă și imprevizibilă a geniului său ironic. Toate acestea spre a se încheia prin hotărîrea unui Sardanapalus, eliminat deși viril, de a-și încorona carbonarismul generos prin fiteolienism. Adevărul este că nici acum Italia nu-l uită pe poet. Și nu Roma, uriașă, barocă, frenetică și înaltă, a fost pentru poetul englez cetatea turle diacroniei istorice și relicve neprețuite, a fost pentru poetul englez cetatea selectivă, ci Veneția cu agonia ei superbă și melancolia ei picturală, cu năvoade întinse pe lagună, gondole, o apă densă și verde, o ceață trandafirile, albicioasă și difuză aderînd la consistența proașă a aerului, ca în pinzele lui Turner. Placa memorială de pe Palazzo Mocenigo, cu murii pe Canale Grande, montată acum un timp la inițiativa aceleiași Societăți, reamintește venețienilor numele poetului englez aparținînd pe drept memoriei cetății, «unul din acele locuri pe care le-am cunoscut înainte de a le vedea și care m-a obsadat cel mai mult, după Orient», cum o certifică rîndurile unei scrisori. Astfel Veneția a însemnat pentru Byron cavalcadele matinale pe plaja din Lido, femeile «cu ochi strălucitori, cu păr negru care strălucește în bătaia lunii», legătura quasi-matrimonială cu Teresa, dar mai ales *Beppo* și *Don Juan*, în lumina nesfîrșitur discuiți cu Percy Bysshe Shelley, iubitor și el al cavalcadei. Dealtfel *Julian* și *Maddalo*, poemul postum al celui de al doilea, fixează pe cei doi protagoniști, cel dintîi idealist, cel din urmă dezabuzat și cinic, pe fundalul asfințitului venețian «Culcat între cetate și-ntr-o țară / Pavat cu-ale azurului icoane». Cu toate acestea, după Veneția, Florența și Ravenna, Pisa a devenit pentru Byron, iar apoi și pentru Shelley, adăpostul ideal. Orașul mic pe tîrmul melodiiosului Arno l-a primit cu Teresa în Palazzo Lanfranchi, masivă clădire de Renștere, cu fațada desenată zice-se de Michelangelo. Orașul îi pare, cum o mărturisese, a fi zidit în gust oriental, cu Turnul său suspendat și bazilica asemănătoare cu Sfînta Sofie, iar în 1820 pacea provincială a acestuia fusese desigur turburată

de renumele acestui «inglez» extravagant, revoluționar (ceea ce agită autoritățile austriace), sosit cu un tren de trăsuri, gardă privată și mulțime de servitori. Cavalcadele grupului înspăimântă trecătorii. Acesta este fundalul Cercului Pisan, animat de Edward John Trelawny, palid, brun și frumos, erou al existenței de felul Corsarului în fața căruia Byron se simte complexat, iar în plan spiritual, de către imtempestivul și etericul Shelley, soția sa Mary, care oscilează între frigiditate și fervoare, autoarea lui *Frankenstein*, și Williams, cel ce urma să moară înecat laolaltă cu Shelley, în golful Spezia. Deocamdată, acest oraș unde, în Camposanto, Byron, obsedat de ideea calvină a predestinării, putuse contempla Infernul și un Satan sinistru în fresca aparținând unui anonim, Maestro del Trionfo della morte, în orașul cu al său Dom, celebrul Turn care urcă din secolul XII, spiralat și oblic, în vâzduhul translușid, în orașul cu alt Turn în risipă, al Contelui Ugolino, personaj dantesch — cinicul George Gordon Byron continuase nesfârșitele dialoguri despre artă cu Shelley, singurul interlocutor acceptat de el vreodată în zone estetice. Admiratia fragilului Shelley pentru forța și harul personalității lui Byron, complexul în fața gloriei sale sînt nu odată mărturisite explicit, ca în poemul *To Byron*, și de zeci de ori în dialoguri particulare. În mod paradoxal, dar propriu naturii sale, Byron nu are în fața lui Shelley aceeași vibrație afectivă, deși-i admiră eleviația spirituală și manierele impecabile. Umanitarismul fervent al acestuia și meliorismul se lovesc de scepticismul ironic și de teluricul spiritului byronian, încît nu ne miră mărturisirea unei scrisori scrisă după moartea lui Shelley: «Chiar pentru Shelley, pe care totuși îl admirasem și-l stimam atât, nu simțeam prietenie, întrucît (...) nici vanitatea însăși nu mă conduce spre un asemenea atașament, căci, dintre toți, Shelley avea cea mai bună părere despre talentul meu și poate despre aptitudinile mele. Înăscute». Încă un paradox al istoriei literare inversează astăzi această relație, autorul *Vintului de Vest* și al altor poeme de o puritate eoliană, urcînd panteonul poeziei înaintea celebratului Byron.

«Pădurea Ardenilor» într-o regie de ANDREI ȘERBAN

Sub titlul *The Forest of Arden*, prestigiosul săptămînal american «The New Yorker» publică acum un timp la loc de cinste, în chiar prima pagină a rubricii editoriale, «The Talk of the Town», citeva însemnări pline de vivacitate pe marginea piesei *Cum vă place* de William Shakespeare, pusă în scenă de regizorul român Andrei Șerban.

Ne luăm îngăduința să reproducem pentru cititorul român aceste aprecieri grăitoare.

«E cazul să se aducă la cunoștința Administrației new-yorkeze că în Districtul 3, mai precis pe East Forth Street — între Second Avenue și Bowery Street — și-a făcut apariția subit Codrul Ardenilor! Locul are iaz cu prundiș, podețe rustic și copaci în mărime naturală. Evenimentul a avut o înfrîurire fastă asupra populației din cartier și a environmentului limitrof. Codrul acesta, adăpostind un grup de persoane mai curînd ciudate — păstori și păstorite, o fată care pretinde că e bărat, un tânăr care anină versuri de crengile copacilor, un duce vîrșnic, un nebulon cu scaun la cap și un filozof melanolic —, nu-i nimic altceva decît decorul piesei lui Shakespeare *Cum vă place*. Situația e într-un spațiu atît de insolit este opera lui Andrei Șerban, tînarul regizor român, care a prezentat zilele trecute piesa, în premieră, pe scena Cercului Experimental *La Mama*. Întrucît concepția regizorală a domnului Șerban pornește de la implicarea fizică a publicului în inima acestei încîntătoare comedii elizabethane, imensul spațiu de joc al *Anexei La Mama*, cu plafonul său înalt, a fost adaptat pentru o dublă punere în scenă, de mare ingeniozitate. Am asistat personal la avanpremieră, urcînd, înțîi pe o scară laterală ca să ne găsim locurile, undeva sus, la un fel de balcon improvizat în virful unei tribune înguste, construită la extremitatea sălii. Sub noi, am putut contempla o canava avînd picate turnuri pătrate de culori trandafirii și ferestre venețiene în ogivă, evocînd un oraș mitic de renaștere. Pe acest decor, după citeva minute, s-a dat lupta dintre Orlando și Charles, iar Rosalind și Celia și-au pus la cale planul de a fugi de la curtea ducală. Cînd acțiunea s-a mutat în Codrul Ardenilor, orașul a fost împrăștiat, spre a dezvălui ochilor noștri un spațiu vast și profund pe fondul unei cortine cu pilpîrii argintii, cu un lac, un pod în stil japonez și o mulțime de copaci stufosi, verzi, plantați în ghivece mobile. (Dacă vreun copac intra în raza vizuală a publicului, unul din actori îl împingea ca pe un cărucior în altă parte a scenei). Cam spre sfîrșitul spectacolului (mai precis după ce Phebe și Silvius, se hirjonesc în finalul actului III) actorii i-au invitat pe spectatori la o plimbare prin pădure, ca să-și încheie seara la un taifas pe bănci și perne, în jurul lizierei. La capătul acestei promenade, în sunetul unei muzici de rezonanță medievală, strună blind dintr-o chitară, un violoncel, un flaut și citeva instrumente de percuție, am luat loc cu toții pe

un fel de mochetă roșie, așternută lângă lac, cu sentimentul curios că neașteptatul contact, atât de strâns, cu actorii — (rareori ei s-au aflat la mai mult de doi metri depărtare de noi) — ne transportase în plină epocă elizabetană, făcându-ne să privim cumva peste umăr, la peisajul unui secol XX, pierdut ca prin ceață. Personajele, splendid costumate în haine arheicești, armonios peticite, (Șerban a adoptat teza erudită după care ducele și curtea sa duc o viață boemă de nomazi, pripășiți în Pădurea Ardenilor) ne-au devenit familiare. Complicatul limbaj shakespearian a început să ne sune tot mai aproape de vorbirea cotidiană.

A doua zi, am revenit la teatrul La Mama dornici să-l întrebăm pe domnul Șerban — un bărbat înalt și blond, de vreo 30 de ani — cum a reușit să realizeze acest efect dramatic special. Andrei Șerban ne-a mărturisit că a ales *Cum vă place* ca experiment deoarece această piesă e dotată cu o mare armonie interioară. "Ea celebrează dragostea și generozitatea umană și cred că este foarte important pentru noi să ne amintim de aceste valori străvechi și să le îndrăgim" — ne-a mărturisit pe un ton cald, într-o engleză cu un ușor accent, rezizor. "Purcăm mersu pe noi aceste valori dar arareori găsim prilejul să le practicăm în moduliți nemiloșite, percutante. Actul dramatic este un act creator și ar trebui să se consume între actori și public, în chiar interiorul spectacolului. Astfel actorii trebuie să transmită un tip de experiență directă spectatorilor. Mesajul acestei piese constă, cred eu, în revelația posibilităților latente de care dispunem pentru a ne trăi viața, într-o formă plenară. Eu nu comunic de-a dreptul această idee. Numai către sfârșit, încercăm să transmitem o anume forță, o vibrație a vieții intense spre exterior, către toți cei din sală. Acest mod de a împărtăși o experiență reprezintă veșnicia noastră sete de comunicare, pe care prea adesea nu ne-o putem satisface!".

Și domnul Șerban ne-a spus mai departe: "De obicei, când mă duc la teatru, receptez piesa la modul cerebral — descifrez idelle și masele — sau sint. Mă duc, deci o receptez la nivel emoțional, prin senzații și sentimente care îmi aparțin. Dar rar se întâmplă să primesc un eveniment dramatic cu mintea și inima deopotrivă. Iată de ce am pus în scenă *Cum vă place*, încercând să abordez publicul din toate direcțiile. Reușita, aici, înseamnă că mintea spectatorului lucrează, inima spectatorului lucrează, simțurile lui lucrează, toate simultan." Și omul simte cu adevărat că trăiește. Tehnic vorbind, problema este aceea de a-și putea păstra în același timp spontaneitatea și precizia. E vorba de a găsi piesei un tempo și totodată o formulă deschisă, care să dea actorilor șansa de a descoperi ceva proaspăt și diferit la fiecare reprezentație. După cum ai remarcat aseară, de multe ori actorii păreau să-și urmeze inspirația în urma unor decizii luate instantaneu. Problema este cum poate fi păstrată această calitate!".

Când l-am întrebat pe domnul Șerban dacă i-a trebuit mult timp ca să finalizeze o asemenea abordare a lui Shakespeare, el ne-a explicat că, deși spectacolul actual a fost lucrat în trei săptămâni, idelle lui de bază s-au înfiripat cu prilejul a două mături anterioare. "Prima a avut loc la La Rochelle, în Franța, beneficiind de sprijinul financiar al guvernului francez. Am lucrat piesa în engleză, cu actori americani, pentru un public de limbă franceză, având drept scenă un decor natural. Începutul acțiunii se desfășura într-un sat, lângă La Rochelle, primele acte fiind jucate în mica pălărie din fața primăriei; apoi toată lumea — actorii, muzicanții, spectatorii — porneau o milă pe jos, într-un fel de procesiune medievală, prin în mijlocul unei păduri adevărate, unde actorii jucau scenele cu fugărit, într-un decor cu iară și copaci, cu cerul deasupra. Cea de-a doua montare datează din primăvara trecută și s-a desfășurat în frumosul teatru grec din Taormina, unde condițiile locului au permis încă o dată puțină deplasare spațială. N-ai fi putut să pui pe spectatori în mișcare, în nici o direcție, fără a risca să-i trimiți peste marginea vreunei stinzi abrupte!".

Un umanism activ: revista internațională ADAM

Când revista «Adam» împlinea 21 de ani de apariție pe pământul Angliei, editorul ei, Miron Grindea, îi formula țelurile într-un articol intitulat cu umor «Majoratul», astfel: «Să publice pe cât posibil ce e mai bun și mai nou în scrisul contemporan din cât mai multe țări; să rămână la fel de flexibilă și de preocupată în a descoperi mereu altceva, să-și arate prețuirea pentru tot ce pot oferi mai de valoare scriitorii celebri, acordând în același timp o adevărată atenție în încurajarea scriitorilor talentați care nu sînt cunoscuți sau sînt neglijăți sau uitați».

Astăzi, la 41 de ani de apariție, se poate spune cu deplină îndreptățire că revista și-a urmărit aceste țeluri cu consecvență, ba și cu o neobosită stăruință. «Sînt directorul celei mai încăpăținate reviste literare din Anglia», declara cu flegmatică autoironie, Miron Grindea într-un interviu-portret publicat într-un recent număr al revistei «Express».

Trecînd prin serioase dificultăți, revista nu și-a abandonat niciodată crezul, și din modestul apartament din Emperor's Gate, devenit nelăcăpător pentru cărțile și operele de artă pe care prietenii, scriitorii și artiștii din toată lumea le dăruiau revistei în semn de omagiu, «Adam» își trimitea regulat «urbi et orbi» mesajul ei de «activ umanism». În felul acesta, «Adam» își propunea să contribuie la ceea ce T. S. Eliot scria într-unul din primele numere ale revistei a fi definitoriu pentru promovarea cunoașterii valorilor spirituale ale națiunilor lumii: «cultura fiecărei țări trebuie să fie unică, iar diferitele culturi trebuie să recunoască legăturile dintre ele». În ilustrarea acestei noi încercări de definire a conceptului de «Weltliteratur», paginile publicației conduse de Miron Grindea aduceau de fiecare dată noi dovezi despre variatele, subtile și de multe ori nerelevante confluente dintre manifestările artei și literaturii din diferitele zone ale lumii.

Formele alese erau multiple — un scriitor sau o operă erau luate din diferite unghiuri de către autori din cât mai multe țări, se reproduceau documente inedite care arătau surse sau relații necunoscute dintre artiști și scriitori aparținînd unor culturi înrudite sau nu, se relevau trăsăturile esențiale ale unui teritoriu mai puțin cunoscut al culturii mondiale. Și mereu, neobositul editor, cu neabătută stăruință, cotrobia prin biblioteci sau arhive personale puțin accesibile, își înmulțea insistențele, urmarea cu o diabolică perseverență detectivistică vagi indicații, uneori chiar cu totul întîmplătoare, pînă ce descoperea niște scrieri inedite ale lui Dickens în franceză, o piesă necunoscută a lui Sartre, o scrisoare ignorată a lui Andersen despre farmecul Angliei, un eseu nepublicat al lui Bernard Shaw despre cultura germană, niște mărturisiri nemăfăcute altcuiva despre scris ale lui Simenon, confesiuni ale unor prieteni ai lui Beckett sau ai lui Gide, sau obsedanta și ades răspălătită căutare a noi documente și mărturisiri despre Proust, care l-au uitat puțin și pe cunoscutul biograf al scriitorului, G. D. Painter. Ar fi greu să amintim aici sumarele bogate în idei noi înfîrînd în aproape fiecare număr al



revistei, articolele și eseurile, poemele și fragmentele de proză, care acopereau o vastă arie a culturii, din trecut și de astăzi, comentînd nu numai fenomenul literar și cel muzical — cu deosebire — dar și cel al plastice. O mențiune se cuvine însă făcută pentru numerele speciale: Dickens, Andersen, Verhaeren, Proust (Un simpozion mondial), H. G. Wells, Quasimodo, Simenon, Sartre, Neruda, Scriitorii și muzica, Literatura Olandei, Ierusalim, Literatura Senegalului, etc. etc.

Nota dominantă a acestor numere speciale, ca și a publicației în general, se poate lesne deduce din simpla enumerare a citorva din cei mai prestigioși colaboratori: Eliot, Wells, Aragon, Auden, Eluard, Mauriac, Montale, Neruda, Quasimodo, Queneau, Camus, Duhamel, Prévert, Senghor, Gide, Priestley, Sartre, și lista ar putea continua.

Plecăt de pe meleagurile României, Miron Grindea nu a uitat niciodată anii care l-au format, în aceste locuri, în spiritul unei largi înțelegeri și prețurii a ceea ce este mai valoros în spiritualitatea popoarelor. Și cu nostalgice referiri la viața culturală și artistică bucureșteană, el a făcut loc în coloanele revistei unor colaborări de mare strălucire. Brăncuși, Enescu, Argehezi, Paul Zarifopol, Gala Galaction au fost astfel oaspeții acestei publicații, care se prezintă, acum, cu un număr excelent închinat literaturii române contemporane ca și geniului muzical care a fost Enescu.

Am avut prilejul să-l întîlnesc pe Miron Grindea în repetate rînduri, în vizitele pe care le-a făcut în țară și vizitele pe care i le făceam la «sedul» revistei din Emperor's Gate — o modestă cameră dintr-un imobil situat pe o foarte liniștită străduță londoneză. Ceea ce te izbea întotdeauna în discuții era neis-covita pasiune a editorului pentru tot ceea ce reprezintă o izbîndă a spiritului și mai ales pentru o dovadă mai puțin cunoscută sau cu deosebire inedită a acestei izbînzii întru afirmarea legăturilor de minte și inimă care-i unesc pe oameni. Îmi amintesc că la o conferință pe care o ținea în fața studenților mei, la un curs de «Creative Writing» la Oxford, încercase să le explice ce reprezintă și ce este pentru o revistă literară un «scoop» (în acest caz cuvîntul se poate traduce printr-o «lovitură»). Și dîndu-și seama imediat că ar putea fi greșit în-țeles, cu un suris autoironic, le-a precizat că în fond... nu acest «scoop» este totuși și în fapt, scopul revistei. Și asta după ce le povestise tribulațiile prin care trecuse și aventurile de la care nu se dăduse îndărăt ca să-și procure un «ne-dit» din Proust.

Desigur, deoarece pentru Miron Grindea esențiala au fost întotdeauna valo- rile spirituale pe care revista sa le-a promovat, acel «umanism activ», carac- teristic revistei «Adam» dealungul celor mai bine de patru decenii de cînd apare.

Traducând din ION BARBU

Traducătorul de poezie românească în engleză se află confruntat cu unele diferențe specifice fundamentale, caracteristice celor două limbi. Metrica poeziei românești este predominant cantitativă; de aici o muzicalitate esențială a cuvintului ce se cuvine păstrată, ori de câte ori lucrul este cu putință. Româna este sintetică; iată de ce cuvintele polisilabice creează adeseori o anume cadență. Mai mult decât atât, ele fac parte, de cele mai multe ori, din limbajul vieții cotidiene, nu din limba specială a poeziei. În general, traducătorul este silit să scurteze așadar versurile, prin cuvintele mono sau bisilabice ale limbii engleze, modificând, în consecință, ritmurile de bază, sacrificând aspectul compact al rîndului sau ridicînd, în mod artificial, tonul. Pe de altă parte, inflexiuni specifice fac din română o limbă mai bogată în rime decât engleza, iar cele feminine sună mai natural.

Vocabularul românesc este mai polisemic, literatura română, chiar cea populară, mai ambiguă. O consecință a acestui fapt este că de cele mai multe ori, poezia românească apare înzestrată cu o perspectivă mai complexă, cu planuri multiple. Așa cum observă Mircea Eliade «există un camuflaj în fiecare eveniment al vieții cotidiene»; există o interacțiune între atemporalitate și imediatețe, între concret și abstract. Alteori, anumite asocieri curioase, sau provocatoare, unele juxtapuneri, revelează latura ironică și absurdul. Frecvent, un complex de înțelesuri, sugerat printr-un singur cuvînt sau o singură frază din româna cotidiană, poate pretinde, în engleză, un termen tehnic sau un latinism, sau chiar un grup întreg de cuvinte.

Experimentelor sale cu versul românesc, Ion Barbu le-a adăugat perspectiva proprie vocației sale de matematician, pledînd chiar pentru ideea unei similarități fundamentale între cele două discipline. Versul său este mai complex, și oglindește, în propriile lui cuvinte, «puterea de a surprinde o gamă întreagă de elemente dintr-o singură privire». Traducătorul, este, de pildă, confruntat cu problema de a comunica straturile suprapuse de structuri din poemul «Dioptrie». Aici este vorba de cititorul cu ochelari, de lentilele înseși și de refracția lumii exterioare, de tensiunea dintre izolare și expansiune vitală, de mirosul caracteristic al cărților, de interacțiunea dintre viață și moarte. Pe de altă parte, traducătorul trebuie să păstreze cît mai mult din muzicalitatea originalului: Ion Barbu o considera esențială. Pentru engleză, adeseori, soluția este de a recurge la cuvinte de origine latină sau înrudite, care să acopere denotările unor cuvinte ca «dioptrie», «prismă», «infoliu», «vibrație», «coroana literei» etc. reținînd nu numai melodia, dar și multiplele sensuri (așa cum sînt definite de dicționarele limbii engleze). «Prismă», de pildă, denotă și lentila ochelarului și inteligența umană ca oglină reflectoare... Rima pură se cere sacrificată, efectul fiind însă păstrat în modalități disimulate prin rime oblice.

Dioptrie

*From high in the spectrum, the prism ponder
The saturation of a sign, foliate.
Like choice wine, the caulicoles redden,
Though the sun sets at the rim—in
mourning crape.*

*Nearer. The eyes squint fixedly
At the leaf vibrating like a drum.
At the crown of the letter, bramble like,
Heavy in the low flutter from the oven.*

*The chamber, curving in the gossamer dream!
—Tidied up by old women, it passes by.
Litter shaped into cones, immured within Tones,
From embers, confirmation of a day.*

*Translated from the Romanian
by Thomas A. Perry*

PAINTBRUSH, IV, 7 — 8. Spring & Autumn
1977 - ISHTAR PRESS, Binghamton, New York
Reproduced by permission.

Dioptrie

*Inalt in urga prismei cîntareasc
Un saturat de semn, poros infoliu.
Cu fruntea vinului cotoarele roșesc,
Dar soarele pe muchii curs — de doliu.*

*Aproape. Ochiul împietresc crucis
Din fila vibratoare ca o toba,
Coroana literei, maracînis,
Jos în lumina tunsă, grea, de soba.*

*Odaie, indoire în slabul vis!
— Deretecata trece, de-o matusa —
Gunoii tras în conuri, lagar scris,
Adeverire zilei — prin cenușa.*

cluster of word

To his experir
brought the per
mathematics, p
ity between the
plained, reflect
power of gras
elements at one
faced with the p
the overlay of p
spectacled reac
of the outer w
the confinement
world of books,
timeless and th
and dying. At ti
tor must also re
as possible; Ba
tial. The solu
Latin-derived
originals: diop
bratoare, coroa
tain not only th
meanings (at t
lish dictionary
lens of the spe
mind of man.
foliate," is th
page of the bo
tion, viability,
permits transc
must be sacr
effect is kept i
slant rhymes.

~~~~~

THOMAS A.  
ean expert wh  
erature a sub  
Language and  
State Universi

## Secolul 20



### În jurul lui EZRA POUND

Revista internațională *Paideuma*, consacrată lui Ezra Pound, a publicat în nr. 2 din toamna anului trecut un mic studiu de remarcabilă densitate intitulat *Pound în România*, ce poartă semnătura profesorului american Peter Schneeman. Coperta ne îndrumă — plăcută, surprinzătoare — cu o imagine deloc străină ochiului nostru: afișul revistei *Secolul 20*, anunțând, într-o grafică elegiacă, rafinată, de Jawlensky, numărul dedicat marelui poet la dispariția sa, în 1972, de revista de literatură universală a Uniunii Scriitorilor. Spre marea noastră satisfacție, studiul autorului american, excelent documentat, scris sub semnul rigorii științifice și însoțit de o bibliografie considerabilă, ajunge la concluzii deosebit de măgulitoare în ce privește disponibilitățile culturale ale românilor — prin instanța particulară, dar grăitoare, a receptării lui Pound.

Cunoscător al țării noastre și al limbii române, atent la circulația valorilor străine în România, profesorul american observă, ca o trăsătură specifică, interesul autentic al românilor față de cultura universală. «România — constată Peter Schneeman folosind o cunoscută dichotomie poundiană — se află printre cei ce vor să cunoască lumea — și nu numai propriul său spațiu, cum i se întâmplă în principiu Americii». Iată, precizează el, că România, o țară având aproximativ suprafața statului Oregon și populația Californiei, onorează la moartea lui Pound personalitatea de excepție a acestuia printr-o reacție publicistică proporțional mai amplă decât în chiar țara sa de origine a poetului. *România literară* și *Luceafărul* publică articole și versuri traduse în limba română, iar *Secolul 20* îi dedică un amplu grupaj, cu versiuni românești ale unor poeme, cu pagini de mari autori străini despre Pound și două eseuri substanțiale, datorate lui Ștefan Stoescu și Mircea Ivănescu, dovedind o subtilă familiaritate și înțelegere față de orizonturile poeziei poundiene. «De fapt», spune P. Schneeman, «în America nu există nici o publicație comparabilă cu *Secolul 20*, revistă realizată admirabil, care publică eseuri despre un larg evantai de scriitori din Est și din Vest și traduceri din operele acestora.»

Întocmindu-și cercetarea bibliografică, profesorul american constată că primele traduceri din Ezra Pound apăreau în România în 1965 (în revista *Orizont*); de atunci, pînă la data publicării articolului său în *Paideuma*, se acumulează o considerabilă listă de «prezențe» poundiene în România: aproape patruzeci de grupaje de versuri în periodicele culturale, formind un corpus important de poezie în traducere datorate mai multor autori, printre care poezi române de prestigiu (Mircea Ivănescu, A.E. Baconsky); la Editura Univers a apărut un volum cu poeme ale lui Ezra Pound și, de-a lungul aceleiași perioade, patru antologii de poezie americană alcătuite în România i-au acordat spații generoase. Eseurile despre Pound, în număr destul de ridicat și ele, sînt deosebit de diverse atît din punctul de vedere al temei cît și al unghiurilor de vedere. Nu lipsesc prezentarea generală a poetului și opere, considerațiile asupra rolului proeminent pe care Pound l-a avut în instaurarea formelor noi de poezie și a simțului universalității; argumentarea importanței lui singulare ca traducător; analiza schimburilor de idei dintre Pound, Yeats și Eliot,

decisive pentru poezia acestui secol. Există și analize ale eseisticii lui Pound — riguroasă și totodată ardentă — de o deosebită forță persuasivă.

În studiul său, Peter Schneeman mai face câteva considerații de amănunt despre calitatea versiunilor românești din Ezra Pound, apreciind finețea de transpunere semantică și muzicală a unor secvențe, în chiar spiritul poundian al traducerii — adică nu întotdeauna prin urmărirea literalității, ci prin realizarea unui transfer de esență lirică în limba noastră, o limbă atât de bună conducătoare de sensuri în actul explorării altor culturi. Profesorul american apreciază că versiunile românești ale unor capodopere ale lui Pound rezistă în sine — ca poezie în limba română — ceea ce, desigur, a înlesnit integrarea lor reală în circuitul cultural românesc. Peter Schneeman își încheie articolul citind afirmația Intru totul fondată a unui critic bucureștan, după care Pound e o prezență în peisajul cultural al oricărui intelectual român instruit — dovadă că introducerea, prin traduceri și eseuri, a acestei voci a liricii secolului s-a petrecut nu doar formal, ci pînă la nivelul ideal dezirabil al asimilării.

Studiul lui Peter Schneeman despre *Pound în România* vine să confirme din nou, cu prisosință de dovezi și detalii, apetența românilor pentru problemele marelui literaturii universale, capacitatea lor vital constructivă în raport cu valorile culturale ale lumii. În ce privește interesul, deschiderea noastră față de Ezra Pound, aceasta se explică într-adevăr cu atât mai mult, dacă ne gândim că el, care îl respecta și îl iubea pe Brăncuși, el, care a tradus, deci re-creat poezii provenșale, chineze, latine, el, Pound, reprezintă, în fapt, o figură emblematică pentru ceea ce înseamnă voință de transcendere a granițelor spirituale, sensul universalității în secolul al XX-lea, devoțiunea culturală — căci, într-adevăr, « ceea ce aprig iubești, va rămîne... »

## Un recital de poezie

O binevenită inițiativă a Editurii Eminescu s-a materializat de curînd prin volumul *Romanian Poems* ce adună între copertile sale peste două sute de poeme selectate din bogata activitate de tălmăcitor a unuia dintre cei mai proeminenți angliști români, poetul Dan Dușescu. Adresîndu-se publicului din Anglia și din Statele Unite prezentarea se încadrează și ea tiparelor îndeobște acceptate acolo cuprinzînd o prefață ce exprimă un punct de vedere dintr-un unghi privilegiat, acela al transpunătorului însuși. Coperta a patra, la fel, în maniera uzitată în țările anglo-saxone, informează succint asupra vieții și performanțelor editoriale ale realizatorului volumului. Cartea se bucură așadar de elementele « signalitice » menite să invite la lectură. Cititorul britanic și, mai ales, cel american preferă o atare introducere directă și personală, menită să stabilească acel climat de încredere și stimă, de intimitate chiar cu autorul. Cititorul de poezie din aria culturală anglo-saxonă suspectează încercările prea insistente de a-i impune un mod de lectură. Independența sa față de critică este mult mai mare. Iată de ce adevărea față de acest model de editare o socotim oportună.

Adresîndu-ne sumarului, constatăm că ponderea cea mai mare o reprezintă poemetele scrise în secolul nostru, începînd cu Arghezi și Bacovia și terminînd cu poezi ce au debutat în anii șaptezeci. Cîteva poeme sînt adunate într-o secțiune a « vocilor de altădată » și, în fine, o suită de poeme non-lirice cu valențe didactice, satirice, umoristice încheie volumul. Pe bună dreptate autorul a inclus aceste « bisuri » în recitalul său. Ele sînt, mai toate, piese de virtuozitate sau de divertisment, uneori sentimentale, alteori aforistice. Fac însă parte din viața unei poezii naționale și au un loc în conștiința oricărui român. Descifrînd aceste rațiuni vom conchide subliniînd caracterul logic și pertinent al organizării volumului.

Latura controversabilă a oricărei antologii, selecția propriu-zisă și criteriile valorice, nu scutesc această carte de inerentele semne de întrebare sau de exclamare. O antologie ideală e aproape un non-sens. America — țara antologiilor — nu posedă una. De fapt, la noi se supralicitează importanța antologiilor. A fi antologat este, adesea, sinonim cu a primi consacrarea. De fapt a fi antologat înseamnă cel mai adesea a deveni cunoscut marelui public prin una sau două piese cu efect imediat. Pericolul antologării rezidă tocmai în reducerea unei opere complexe și diverse la cîteva piese de rezistență, după unii; de mai largă accesibilitate, după alții. Oricum, în țara antologiilor, autorii se întrec să fie cît mai personali și mai singurari în alegerile lor. Să ne mai aducem aminte că atunci cînd un pictor își constituie o retrospectivă, este atent la cel puțin două criterii: să fie prezent cu toate etapele creației sale și să apară cu acele opere care îl mai reprezintă încă. În mod similar un traducător, cînd își organizează o retrospectivă, are în vedere elementarul

criteriu al calității traducerii sale. Dar această normă este o normă internă, greu de evaluat și chiar de sesizat din afară. Numai traducătorul știe ce obstacole a avut de înfruntat, ce concesii și compromisuri a făcut, ce momente de grație sau de osîndă a străbătut. Alegerea sa va fi valorică în primul rînd prin raport cu gradul în care a izbutit sau nu echivalarea. Celelalte criterii trec pe planul secund. Cel-i interesează pe el este calitatea de lucru bine făcut, măsura în care poemul — fie el major sau minor — are o șansă reală de a se confrunta cu poeme cît de cît similare scrise direct în limba-tîntă. Dacă acest criteriu al lucrului bine făcut (criteriu meșteșugăresc nu-i așa?) nu prevalează, selecția devine o anti-selecție. O capodoperă a unui mare poet tradusă stîngaci sau mizerabil, sau numai conștiinșios și corect, devine în limba-tîntă un poem de duzină întîmpinat cu un căscat. Gradele de perfecțiune nu au ce căuta aici. Sau poemul stă pe picioarele sale în limba-tîntă, și aleargă și dansează; sau merge în cirje (fie ele și critice) și nu face altceva decît să se tirască lamentabil dintr-un colț într-altul. Iată de ce credem că datorită patriotică a unui traducător din limba maternă atunci cînd își întocmește volumul retrospectiv, este să includă numai acele piese pentru care poate da seama cu mîna pe conștiință că sînt omologabile, ca poezie, în cultura altui popor. Așa stînd lucrurile, dacă avem cunoștințele lingvistice necesare și dacă ne sînt aproape realizările în planul poeziei din altă cultură, putem aprecia în cunoștință de cauză o realizare de acest gen.

O primă constatare așadar — o constatare de lector și de confruntator totodată — este că textele selecțate se rostesc într-o engleză viguroasă, proclamîndu-și identitatea, statutul lor — major sau minor — de poezie autentică. Echivalările lui Dan Dăescu nu sînt simple aproximări improvizate, după cum nu sînt nici prelucrări sau adaptări vizînd punerea în temă doar a publicului străin. Ele urmăresc edificarea deplină a acestuia. Faptul ne reține cu atît mai mult, cu cît majoritatea poeziei abordate au fost scrise în formă fixă. Transpunerile de forme fixe sînt cele mai vulnerabile. Primejdia principală o constituie echivalarea schemei formale în dauna sensului și coerenței rațional-simbolice a acestuia. Nicăieri nu sîntem confrunțați la Dan Dăescu cu asemenea deghizări și travestiri. Artificiozitatea mecanică este străină rezolvărilor sale. Nu putem izola în corpusul versiunilor nici trucuri nici alte manierisme. Fiecare poem reprezintă o soluționare unică a unui complex de probleme unice. Cînd se vor constitui ediții *variorum* în limbi străine ale unor antologii de poezie românească (pe criterii eminamente axiologice, firește — dar pînă atunci va mai curge ceva apă pe Dunăre!) versiunile Dăescu vor pune în serioasă dificultate, sîntem convinși de aceasta, versiunile paralele.

O a doua constatare — o constatare de ordin critic propriu-zis — este aceea că și în cazul unui traducător de marcă, este cazul să adoptăm aceeași atitudine rezonabilă ca atunci cînd ne adresăm operei unui poet de marcă. Nu vom cere așadar socoteală traducătorului delucururile pe care nu le-a tradus (sau nu le-a publicat), ci vom încerca să evaluăm ceea ce a reușit într-adevăr să creeze. Aceasta este opera pe care ne-a dăruit-o și ar fi necinstit din parte-ne să-i aducem reproșuri și să-i facem procese de intenții pentru ce nu și-a propus să realizeze. Și apoi să nu uităm că traducerea este o artă parțial creativă, parțial interpretativă. Și orice interpret, se pare, își constituie repertoriul său, uneori mai cuprinzător, alte ori mai restrîns. Nimeni nu s-a gîndit vreodată să-l reprezice Clarei Haskill că s-a dedicat lui Mozart neglijîndu-l pe Beethoven. Artă interpretativă este în primul rînd opțiunea în baza afinităților electivă. Un traducător autentic își va propune întotdeauna repertoriul și va avea tîria morală să refuze ispită, chiar atunci cînd se va înfățișa drept

emanația unei dorinți colective: Pe de altă parte, ca om al epocii sale, traducătorul nu se va recuza în fața unor imperative de gust sau de sensibilitate ale momentului. Caducitatea sau perenitatea actelor sale sînt un document prețios de epocă. Astăzi identificăm profilul spiritual al Renașterii inventarînd, clasificînd și evaluînd traducerile din latină și elină ale timpului. Dar să revenim la problema constituirii repertoriului. Traducătorul nu este un sapîrograf, pentru simplul motiv că poezia tradusă nu este aceeași poezie. Dacă ar fi un simplu sapîrograf, traducătorul lui Hegel și traducătorul lui Nietzsche ar fi una și aceeași persoană. Căutați-l! La fel stau lucrurile și în literatură. Cine a tradus cu aceeași empatie Poe și Whitman? Cine ar putea da întreaga măsură a lui Eminescu și Arghezi în vreo limbă a pămîntului? Dacă un traducător ar reuși măcar să epuizeze un singur mare poet într-altă limbă, ce s-ar mai putea spune despre originalitatea sau irepetabilitatea geniului? *Opera omnia* este deci de domeniul miraculosului; și, totuși, acest miracol este pe cale să se producă în cultura română: integrala Chaucer în aceeași unică, irepetabilă interpretare de geniu.

Dar, să trecem mai departe la o a treia constatare. Odată etaps de confruntare depășiți, și credem că nu este nevoie să așezăm textele pe două coloane pentru a convinge — în fond dăm seamă nu unor vorbitori nativi ai limbii engleze, ci unor compatrioți iubitori, lucru rar, de poezie românească în traducere — nu ne rămîne decît să ne divulgăm satisfacțiile și să încercăm să le raționalizăm.

Nimeni nu deschide o antologie cu așteptarea ca tot ce înfîlșează acolo să-i satisfacă integral și în același grad. Fiecare cititor va găsi altceva să admire sau să ignore și unele poeme vor întrîni probabil mai multe sufragii iar altele mai puține. Și într-o oarecare măsură, contextul antologiei va juca rolul unei cutii de rezonanță pentru unele poeme. La fel și într-o expoziție de tablouri: panotera poate juca un rol important. Dar dincolo de orice efect calculat dinainte, rămîne necunoscuta cititorului care vine cu experiența sa de lectură, cu gustul și sensibilitatea sa. Așa stînd lucrurile vom spune că am reținut 36 poeme ca reușite de prim rang (firește poeme majore dar și minore), și 54 poeme ca reușite certe din punctul de vedere al cititorului de față. Un total de 90 de poeme, aproape jumătate din volum, reprezintă o cifră reductibilă ce nu poate decît să exprime adică una și respectiv pe care le manifestăm față de programul și izbînda unui maestru venerat al breslei noastre.

Iată titlurile acestor poeme: «De-a v-ati ascuns» (Arghezi); «Note de primăvară» (Bacovia); «Sonetul CLXVIII» și «Pe de decîndă Dunării» (Voiculescu); «Academicism Amor» (Perpessiciu); «Rîmuri pentru nunțile necesare» (Ion Barbu); «O, cite lucruri...» (Philippide); «Text dens» (Sasa Pană); «Cantilena» (Dan Botta); «Orion» (Bogza); «Oracol» (M. R. Parascivescu); «Aventura în cer» (Biliard); «Pină la galben» (Geo Dumitrescu); «Album» (Fr. Păcurariu); «Metamorfoza miinilor» (St. Aug. Doinas); «Destin cu bile», «Rondelul juctorului dispărut», «Viziunea reginei Pepin» (Dimov); «Sînt totuși amintiri adevărate», «Poezia e altceva?» (Mircea Ivănescu); «Declarație» (Petre Stoica); «Vocile mulțimilor» (Nichita Stănescu); «Moartea zeului» (C. Abăluță); «Pact» (Ileana Bălanțoiu); «Păstor de fulgi» (Ana Blandiana); «În curînd» (M. F. Sandru); «Extrem feminin» (Daniela Căcișanu); «Teoarea bunului simț» (M. Dinescu) — toate din prima secțiune. Urmăază: «Rondelul rozelor ce mor» (Macedonski); «La noi» (Goga); «Romanța noului venit», «Glăsul morilor» (Mînușescu); «Poeme într-un vers» (Pillat). Din secțiunea a treia: «Despre prostie», «Povestea vorbei» — fragment (Anton Pann). De asemenea, poeme de Blaga, Vine, Emil Botta, Vasile Nicolescu, Aurel Rău, Marin Sorescu, Cezar Baltag, Mircea Ciobanu, V. Mazilescu, Adrian Păunescu, Mircea Robescu, Fl. Mitroi, Dorin Tudoran.

În ce privește metoda generală de lucru, vom consemna acele cazuri unde integrarea poemelor în tradiția poetică britanică sau americană se impune mai pregnant, prin corespondențele stilistice ce trimit la modelele ce vor fi tutelat transpunerile. Astfel, fermecătoarea echivalare din Anton Pann ni-l recheamă pe Chaucer și pe Shakespeare, cel din comedii timpurii, Argezi (cel din «De-a v-ați ascuns»), extrem de interesant, ni-l recheamă pe Robert Browning, atît prin asperitățile texturii sonore cît și prin colocvialismul exprimării. Minulescu (cel din «Glasul morilor») ni-l reînvie neașteptat, spectaculor chiar, pe Edgar Allan Poe (cel din «Clopotele»); lată debutul ambelor poeme: *Hear the sledges with the bells — / Silver bells ! / What a world of merriment their melody foretells ! / How they tinkle, tinkle, tinkle, / In the city of the night* (Poe); și, în versiunea Duțescu, poemul românesc: *Hear the voice of watermills, / Hear the windmills / On the hills, / Hear the voice of the stern mills / As they grind out the Romance / Of tomorrow / And tomorrow* /, — atît de minulescian și de poesc totodată.

În prefața la volum, o adevărată profesiune de credință și un adevărat program pentru instruirea viitorilor traducători, Dan Duțescu istorisește o împrejurare în care Ion Barbu se mărturisea un admirator al poemei «Corbul», poem ce a sfințit atîtea condeie prodigioase ale literelor române. Admirator el însuși al sonurilor poeziei, Dan Duțescu n-a recurs însă la apropierea celor doi, deși superficial unele sonorități i-ar fi dictat-o. Somptuozitățile agreste ale poeziei barbiene, densitatea și intelectualitatea trăirilor nu încurajau o atare asimilare. «Corbul», o virtute în de vocabile dogme pentru evasi-totalitatea poezilor de marcă și criticilor de autoritate din America și Anglia, veacului nostru fusese, printr-un joc capricios al receptării, pentru Baudelaire și întreaga pleiadă a simbolistilor francezi o sublimă compoziție savant elaborată (după o rețetă divulgată de Poe însuși într-un eseu celebru). Și la noi Poe a făcut școală. Se vede treaba că la originea acestei flagrante neînțelegeri stă o concepție diferită asupra raportului dintre silabe și ritm pe de o parte și dintre ritm, rimă și sens pe de alta. Prin traducerea sa, Dan Duțescu dă cîștig net de cauză evaluării acreditate în țara de baștină a lui Poe. Atît Poe cît și Minulescu folosesc abil o recuzită de efecte, eludînd trăirile autentice în profunzime. Așezîndu-l pe Poe în compania lui Minulescu, Dan Duțescu a dat un răspuns nesperat acestei controverse de notorietate.

Dar dincolo de contexte (ar mai fi amintit experiența dobîndită în frecventarea lui Burns și Shelley pentru realizarea unei poezii militante de Mihai Beniuc) transnătorul s-a străduit să restituie integral profilul formal al poemelor, recreînd idiolectul poezilor români în toată specificitatea lui. Ne revin în memorie realizările de excepție din Geo Dumitrescu, Leonid Dimov, Ștefan Aug. Doinaș. Iar în ce privește epoca de aur a post-simbolismului românesc, ilustrată de Bacovia, Argezi, Barbu, Voiculescu, Dan Botta, ei pot sta fără complexe — prin poemele tălmăcite de Dan Duțescu — alături de Yeats, Eliot, Pound și Stevens.

PREZENTAREA TEHNICĂ  
SANDA GUSTI

Secolul 20

REDACȚIA: 'CALEA' VICTORIEI, 115. TEL. 50.64.35.  
ADMINISTRAȚIA: CALEA VICTORIEI, 115. TEL. 50.64.30  
BUCUREȘTI

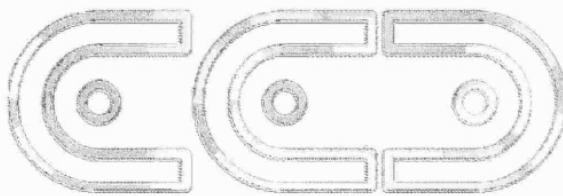


Corectura: LIDA IGIROȘIANU

Tipărit la Întreprinderea Poligrafică «ARTA GRAFICĂ»

Lei 34

43 804



Scanare și prelucrare digitală



de

Anonim



și

CAT Graur



Antwerpen

2026

